



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA
AFRO-BRASILEIRA - UNILAB
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO - PROGRAD
INSTITUTO DE LINGUAGENS E LITERATURAS
LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA**

THIAGO SILVA GALVINO

**QUE NEGRO É ESSE DA CULTURA NEGRA DE FORTALEZA/CE: ENSAIOS
SOBRE AS IDENTIDADES E OS SIGNIFICADOS DA DIÁSPORA FORTALEZENSE
NAS POÉTICAS DE MA NJANU**

**ACARAPE-CE
Agosto/2023**

THIAGO SILVA GALVINO

QUE NEGRO É ESSE DA CULTURA NEGRA DE FORTALEZA/CE: ENSAIO SOBRE AS
IDENTIDADES E OS SIGNIFICADOS DA DIÁSPORA FORTALEZENSE NAS
POÉTICAS DE MA NJANU.

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Professora Orientadora: Profa. Dra. Monalisa Valente Ferreira

ACARAPE-CE
Agosto/2023

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.

Galvino, Thiago Silva.

G149q

Que negro é esse da cultura negra de Fortaleza/CE: ensaios sobre as identidades e os significados da diáspora fortalezense nas poéticas de Ma Njanu / Thiago Silva Galvino. - Redenção, 2023. 65f: il.

Monografia - Curso de Letras - Língua Portuguesa, Instituto de Linguagens e Literaturas, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2023.

Orientador: Profa. Dra. Monalisa Valente Ferreira.

1. Literatura Afro-brasileira. 2. Diáspora. 3. Ação afirmativa. 4. Cultura. I. Título

CE/UF/BSP

CDD 808.062

THIAGO SILVA GALVINO

QUE NEGRO É ESSE DA CULTURA NEGRA DE FORTALEZA/CE: ENSAIO SOBRE AS
IDENTIDADES E OS SIGNIFICADOS DA DIÁSPORA FORTALEZENSE NAS
POÉTICAS DE MA NJANU.

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Monalisa Valente Ferreira

Aprovado em: ___/___/_____

Banca Examinadora

Prof.: Dra. Monalisa Valente Ferreira (Orientador)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof.Dra Luana Antunes Costa (Examinador)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof.: Maria Aurinívea Sousa de Assis (Examinador)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

À exú, mojubá, e aos Orixás!

Aos meus avós

À minha mãe e ao meu pai.

À mãezinha Jackson.

Aos amigos da vida e aos amigos da luta.

Aos meus mais velhos e mais novos,
e a toda população negra de Fortaleza!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Exu que habita em mim e em tudo que há!

Agradeço também à minha avó, Maria de Socorro Silva, que sempre cuidou de minha família, e que me tem em suas orações! A senhora sou grato pela minha vida!

À minha mãe, Antonia Claudia Silva, por ser uma mulher negra de imensa astúcia. Que me deu amor, que me protegeu e me possibilitou futuro, numa cidade que persegue pessoas negras.

Tenho também uma eterna gratidão à meu pai, Elionaiio Silveira Galvino, homem negro que muito me aconselhou para que concluísse meus estudos. Se hoje estou aqui, é por sua causa!

Aos meus irmãos, Lucas e Ana, sou grato a vocês por me aguentar esses anos todos de vida. Tenho em vocês a visão de um afrofuturo lindo!

Aos meus amigos de infância Ygo, Samuel e Amanda, exímios suportadores de minhas loucuras. Agradeço a vocês por todo o amor que me deram, e por toda alegria que significam para mim.

Agradeço aos meus companheiros de luta, Bixa Poc, Borboleta, Quimquim Labareda, Ana Eugênia e Wiil, que sempre acreditaram em mim e que muito contribuíram para minha formação. A estes tenho profundo respeito e admiração, e é válido ressaltar que esse trabalho foi feito em coletividade com essas amigas e amigos, pois suas reflexões muito contribuíram para este raciocínio.

Às professoras e professores que participaram de minha formação, agradeço por todo conhecimento sistematizado e organizado por suas brilhantes mentes para que a aula fosse nutritiva e combativa.

À minha orientadora, que tenho uma admiração enorme, agradeço pelas sua paciência na hora de avaliar minha sínteses nada sintéticas, e mais do que isso, agradeço pela sua contribuição para os Estudos Literários e para a minha formação, e a de muitos.

E agradeço, por último e, sem dúvida, não menos importante, aos meus ancestrais homens e mulheres que através de suas tecnologias, saberes e práticas, possibilitaram que hoje eu e muitos outros estivéssemos vivos.

À todas, todos e todes, obrigado pela oportunidade de Estudar numa universidade pensada pelo Movimento Negro, e obrigado por me impulsionarem ao futuro... quer dizer, ao afrofuturo.

Axé!

*“Ela me evita pois tem medo
Que eu leve sua
Bolsa*

*Enquanto isso que vou
Levitar, levitar (...) lhe evitar”*

(Mateus Fazen Rock, 2020)

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa busca investigar como o zine “na boca do dragão da américa latina”, da poeta ma njanu, insere-se na disputa do imaginário social de Fortaleza/CE. Dado, que a produção de significados e identidades negras, no zine, tanto em forma quanto em conteúdo, evocam narrativas e discursos contra-hegemônicos da diáspora negra no município, que constroem respostas ao racismo, ao patriarcado e a colonialidade e, conseqüentemente, ao epistemicídio. Estando os elementos estruturais da obra em questão alinhados com as categorias de literatura brasileira (CANDIDO, 2012), literatura negro-brasileira (CUTI, 2010), e literatura afro-feminina (SILVA, 2010), pois a obra, como um todo coerente, negocia uma outra brasilidade que componha as diferenças que possui. Esses deslocamentos são responsáveis por visibilizar e validar as produções culturais negras como ações afirmativas, contestadoras, dado a maneira que estes elementos reposicionam os símbolos africanos e negro-brasileiros, exteriorizando-se na disputa do imaginário racial do estado do Ceará. Para produção da pesquisa foram realizados diálogos com pensadores dos campos da Teoria e Crítica Literária, dos Estudos Culturais, da diferença e da identidade, dos Estudos Étnico-Raciais e suas Interseccionalidades. Para isso, alguns conceitos-chaves, como identidades e significados, antipoesia, hibridismo cultural, negritude, panafricanismo e gênero, serão expostos. E, assim, compreender o objeto analisado enquanto um constructo simbólico multifacetado e multidimensional, no qual as representações são produzidas e reproduzidas negociando simbolicamente o social, delineado por políticas de poder históricas, sociais e estético-culturais.

Palavras-chave: Literatura Negro-Brasileira. Diáspora Negra. Ação Afirmativa. Circuito da Cultura. Imaginário Racial.

ABSTRACT

The present research work seeks to investigate how the zine “*na boca do dragão da américa latina*”, by the poet ma njanu, is inserted in the dispute of the social imaginary of Fortaleza/CE. Given that the production of black meanings and identities in the zine, both in form and content, evoke narratives and counter-hegemonic discourses of the black diaspora in the municipality, which build responses to racism, patriarchy and coloniality and, consequently, to the epistemicide . Since the elements included in the work are in line with the categories of Brazilian literature (Candido, 2012), black-Brazilian literature (CUTI, 2010), and Afro-feminine literature (2010), as the work, as a coherent whole, negotiates another Brazilianness that makes up the difference it has. These displacements are responsible for making visible and validating black cultural productions as affirmative, contesting actions, given the way these elements reposition African and black-Brazilian symbols, externalizing themselves in the dispute of the racial imaginary of the state of Ceará. To produce the research, dialogues were carried out with thinkers from the fields of Literary Theory and Criticism, Cultural Studies, Difference and Identity, Ethnic-Racial Studies and their Intersectionalities. For this, some key concepts will be exposed, such as identities and meanings, antipoetry, cultural hybridity, blackness, panafricanism and gender. And, thus, understanding the analyzed object as a multifaceted and multidimensional symbolic construct, in which representations are produced and reproduced, symbolically negotiating the social, outlined by historical, social and aesthetic-cultural power policies.

Keywords: Black-Brazilian Literature. Black Diaspora. Affirmative Action. Culture Circuit. Racial Imaginary.

SUMÁRIO

1. PRELÚDIO PARA UM ANTIPOEMA.....	10
2. PROCEDIMENTOS PARA ENSAIAR O FIM DO MUNDO.....	14
3. TRANSGREDINDO A BOCA DO DRAGÃO.....	24
3.1. RASURANDO O CÂNONE, PRODUZINDO UMA ROTA DE FUGA.....	27
3.2. TRANSFORMAR O SILÊNCIO EM LINGUAGEM E AÇÃO [AFIRMATIVA].....	37
3.3. POR UMA AMEFRICANIDADE PAN(SEX)AFRICANISTA CONTESTADORA...	45
4. IDENTIDADES E SIGNIFICADOS NA POÉTICA DE MA NJANU.....	52
5. COMEÇO-MEIO-COMEÇO.....	59
REFERÊNCIAS.....	63

1. PRELÚDIO¹ PARA UM ANTIPOEMA

outros meios de transformar silêncio em ação

*poesia é para quem não sabe dizer nada diretamente,
há uma curva na voz - que não é proposital*

ou talvez seja:

o poema é a metáfora original de todas as outras metáforas.

(ma njanu, 2020a, p. 17)

Pedimos licença, com este prelúdio, para adentrarmos nos meandros da análise literária, e nas curvas da voz de poeta² ma njanu. Antecipamos ao leitor desta pesquisa, que é necessário emancipar a palavra, não fechando os significados deslocados pela autora, nem as negociações identitárias possíveis, mas refletir sobre a possibilidade da poética, “metáfora original de todas as outras metáforas” (njanu, 2020a, p. 17), enquanto ação de disputa do imaginário.

Preocupamo-nos com uma análise que considere “o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do zine, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada” (CÂNDIDO, 2014, p. 16), mas como a construção artística, na qual a linguagem constitui-se como o ponto de referência “para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CÂNDIDO, 2014, p. 17). E, assim como nos alude a própria poeta em seu verso, “a cigana me amarrou na barra/de sua saia. voei” (njanu, 2020a, p. 7), indicamos que seja permitido voar sobre as

¹ Para falar sobre o antipoema em sua complexidade, acreditamos ser necessário dar uma alternativa à linguagem hegemônica, fazer barulho, zuada, e deslocar-se formalmente de uma introdução para um outro lugar. Portanto, a ideia de um prelúdio, ou uma anti-introdução. Aqui, a acepção do conceito de prelúdio se dá a partir de sua própria etimologia, do Latin, “*praeladium*” que significa “a experiência prévia de algo” (CONCEITOS, 2016). Prelúdio como causa que precede algum efeito. Para não fugir ao campo da expressão poética, mesmo que de uma ótica histórica ocidental (de onde o termo introdução também não fugiria), tratamos aqui prelúdio em sua concepção musical como “uma peça que precede a outra [...] uma fuga ou toccata”, na qual “um músico ou vários deles tocam seus instrumentos e improvisam algum tipo de som para preparar antes da apresentação” (CONCEITOS, 2016). A palavra foi também escolhida aqui, como alternativa ao valor interpelativo e falocêntrico do termo introduzir. De acordo com o dicionário, prelúdio tem o significado de: “Passo inicial para; ação preliminar que antecede a realização de: o negócio está nos prelúdios. | Etapa inicial para o desenvolvimento ou para a resolução de alguma coisa” (ver mais em RIBEIRO, 2018).

² “A palavra que designa qualquer ofício feito por mulher, ela vem carregada dessa história que é uma história de apagamento, que é a história do patriarcado, que é a história da machismo, que é a história da misoginia. [...] Quando você fala ‘poeta’ e ‘poetisa’ é como se fossem palavras colocadas numa balança, né?! E a palavra da mulher ela sempre pesa menos, mas pesa muito pra gente! Então essa palavra ‘poetisa’ ela vem carregada desse ranço histórico, né?! Dessa história aflitiva, então quando as mulheres passam a requerer para si serem chamadas de ‘poetas’ e não ‘poetisas’, ela se coloca em pé de igualdade com o homem [...]” ([trecho retirado de entrevista] RIZZI, 2018 apud SILVA, 2019)

determinações hegemônicas ocidentais da literatura, especialmente da poesia, para que haja simultaneamente uma libertação e transgressão do pensamento.

Atentamos, também aqui, que a produção literária não encerra-se em si mesma, não há imanência linguística que permita desvendar o texto em si próprio, na poesia nem na prosa. Isso seria retirá-lo de sua posição dialética. Nem será buscada uma hermenêutica literária capaz de, mais para confundir, determinar o que diz o verso, principalmente daquele que parece ter, enquanto cerne, a qualidade figurativa. Como Cuti (2010) nos alerta,

Atrás dessas manifestações, como seu sustentáculo, estão as teorias estéticas que consideram a literatura e a arte em geral algo que tem fim em si mesmo, que não se prende ao tempo histórico, que a ele transcende para atingir a atemporalidade. Contando com uma parte da crítica estética instituída na sociedade, manifestações desse tipo são pinçadas para servir de exemplo de “boa” realização estética, sendo legitimadas pelo silêncio ideológico. (CUTI, 2010 [s. p.]

Como superar esse silêncio ideológico dos instrumentos crítico-analíticos do crivo estético ocidental, de que fala o autor e ensaísta paulista. Assim, não é a proposta desta pesquisa, fechar-se sobre o poema, prendê-lo, cercá-lo, mas exprimir, junto da poeta, “a potência revolucionária do verso” (ma njanu, 2019, *apud* AZIGON, 2009, p. 50), saber o que possibilita a transformação do silêncio em [linguagem e] ação (LORDE, 2019, p. 51 *apud* ma njanu, 2020a, p. 17 [*grifo meu*]). É pela invenção poética que pretendemos aludir à descoberta de outros mundos possíveis, isso se dá apenas através da polissemia da leitura e interpretação. O mundo que o poema propõe, como veremos, é um mundo possível para todos.

Entretanto, para um novo mundo, também é necessário “rasurar o cânone/distorcer as regras” (njanu, 2020a, p. 13) do mundo passado. Assim, esse trabalho levará a ação poética ao nível epistemológico-filosófico da proposição de reflexão sobre termos científicos negociados pela poética de ma njanu (2020a), possibilitando diálogos com outras pensadoras/pensadores. São os conceitos de **antipoema**, **panafricanismo**, **anticolonial**, **amefricanidade**, utilizados pela mesma, necessários para nos atermos às seguintes questões: Como ocorre o deslocamento da produção de significados e identidades negro-feministas no zine “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a)? Quais elementos da poética, internos e externos à obra, incluem-na em um sistema literário (CÂNDIDO, 2012) ou em um sistema de representação (WOODWARD, 2014)? Como podemos configurar a obra “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a), enquanto uma ação afirmativa negro-feminista? Como esses elementos poéticos da obra em questão

desembocam em significados e identidades negro-feministas de contestação do imaginário racial do Ceará?

Partimos da hipótese de que é possível que a produção de significados e identidades negras através da linguagem poética no zine “*na boca do dragão da américa latina*”, de ma njanu, publicado em 2020, evocam narrativas e discursos contra-hegemônicos que constroem respostas ao racismo, ao patriarcado, à colonialidade e, conseqüentemente, ao epistemicídio³. Estando os elementos poéticos da obra em questão alinhados com as categorias de literatura brasileira, literatura negra, e literatura negro-feminina através da agência sobre os símbolos da africanidade, e de outras posturas sobre as identidades de raça, gênero e sexualidade, interseccionadas, e operadas através da forma, como veremos. Esses deslocamentos são responsáveis por visibilizar e validar as produções culturais negras como ações afirmativas, dado a maneira que, internamente a obra, estes elementos reposicionam os símbolos africanos e negro-brasilianos, exteriorizando-se na disputa do imaginário racial do estado do Ceará.

Dito isso, antecipamos que este primeiro capítulo preambular contém ainda explanações de diferentes naturezas relacionadas à obra aqui eleita para a análise. Trazendo considerações sobre o universo na qual está inserida a obra, ou o que esta pode propor enquanto forma e conteúdo, a partir das considerações dialogadas teoricamente com pensadores dos campos da Teoria e Crítica Literária, dos Estudos Culturais, da diferença e da identidade, dos Estudos Étnico-Raciais e suas interseccionalidades. Para isso, alguns conceitos-chaves, como identidades e significados, antipoesia, hibridismo cultural, negritude, panafricanismo e gênero, serão expostos.

Haverá, também, uma seção específica destinada à metodologia em análise e crítica literária, em Estudos Culturais e que possibilitem um ensaio-teórico; porém, no caso dos diálogos teóricos, estes surgirão na medida que forem compostas as apreciações críticas e analíticas sobre as poéticas, a saber, o zine de poesia da poeta ma njanu, intitulado “*na boca do dragão da américa latina*” (2020a), primeira obra de poemas publicado pela autora. Contando apenas com este prelúdio, brevemente contextualizador e formulador do zine analisado, e dos objetivos, de maneira crítica; um capítulo de análise literária, no qual serão elaborados, de forma crítica, os desdobramentos teórico sobre as hipóteses, divididos em

³ “conjunto de estratégias que terminam por abalar a capacidade cognitiva das pessoas negras, que conspiram sobre a nossa possibilidade de nos afirmarmos como sujeito de conhecimento, ou seja, todo os processos que reiteram que nós somos, por natureza, seres não muito humanos, e, portanto, não suficientemente dotados de racionalidade, capazes de produzir conhecimento e, sobretudo, ciência.” (CARNEIRO, [s.d.] apud EVARISTO, 2019, p. 8)

subcapítulos que demonstram cada etapa objetiva do trabalho; e uma última sessão capitular, na qual serão expostas as considerações finais sobre esta pesquisa.

2. PROCEDIMENTOS PARA ENSAIAR O FIM DO MUNDO

[...] para que antes

se feche
nesse continente

a boca do dragão

(ma njanu, 2020a, p. 30)

Dentro do campo dos Estudos Culturais há um engajamento político-teórico para compreender como a cultura é produzida em suas instâncias anticoloniais: se almeja algo, e para onde almejam. Isso nos interessa. Até mesmo para dar vazão às contradições existentes nesse campo de conhecimento – métodos não-acadêmicos/produto academicista – que, numa perspectiva pós-colonial, pode ser considerado recente. Acreditamos que, para chegar a um fim diferente, é necessário dispor de posturas teórico-metodológicas outras, que dêem conta das complexidades das obras, sejam elas textuais, sonoras, corporais ou visuais, e de como são negociadas e [re]produzidas as identidades e seus significados, principalmente aquelas não hegemônicas. Nesse sentido, a proposta de análise da obra “*na boca do dragão da américa latina*”, da poeta ma njanu (2020a), terá como abordagem qualitativa e que se delinea para uma perspectiva monográfica, mas de escopo ensaístico, entendendo este como percebemos no trecho abaixo:

O ensaio precisa ser utilizado como opção consciente e intencional, ou seja, como a forma mais adequada no entendimento de algo. O que se verifica, na atualidade, é que o ensaio vem atender a um apelo da sociedade do consumo cultural e midiática: Vale tudo para se expressar. A utilização do ensaio como forma não significa a total rendição ao fim dos limites formais ou a crítica irracional que se possa fazer em relação à ciência, mas uma forma específica de compreensão da realidade, por meios diferentes daqueles utilizados pela ciência, na sua forma tradicional de produzir conhecimento. Assim, o ensaio caracteriza-se pela sua natureza reflexiva e interpretativa, diferente da forma classificatória da ciência. No centro do ensaio está a relação quantitativa versus qualitativa. Enquanto a ciência adquire maior autonomia, valorizando aspectos quantitativos para promover generalizações que façam com que um número cada vez maior de pessoas passe a compreender o mundo a partir da instituição de uma racionalidade baseada na calculabilidade, o ensaio valoriza aspectos relacionados às mudanças qualitativas que ocorrem nos objetos ou fenômenos analisados pelos ensaístas. Na essência dessa relação, “o ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito, pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto se torne visível de novo e diversamente do que num autor” (BENSE, 1947, p. 420 apud MENEGHETTI, 2011, p. 322)

Assim, sendo a poética experienciada, conjuntamente com todos os outros atravessamentos de vinte e oito anos de vida contra o racismo à brasileira deste pesquisador que vos fala, o zine “*na boca do dragão da américa latina*”, da poeta negra ma njanu (2020a), buscaremos articular instrumentalmente tanto a crítica materialista e estruturalista, quanto a pós-moderna e pós-estruturalistas. Esta posição estará aliada à revisão interdisciplinar de aporte teórico sob as chaves: Literatura Negro-Brasileira; Diáspora Negra; Ação Afirmativa; Circuito da Cultura; Imaginário Racial, além das perspectivas negras de gênero e suas interseccionalidades. Para demonstração dessa posição, trago Ayala e Ayala (2015), que defendem o lugar do ensaio, enquanto metodologia possível de abordagem qualitativa, que surge como tangente a esta pesquisa, para apreensão das condições fragmentárias da poética, e das realidades em que está inserida:

Tenho privilegiado o ensaio como modo de exposição e como método o ensaio científico, a reflexão sobre ele e sua adoção como prática de análise se impõem como o modo possível para pensar, para interpretar o mundo, pelo menos desde o início do século XX, quando fragmentação, simultaneidade, rapidez tornam-se marcas do tempo vivenciado pela maioria das pessoas em todos os países, ainda mais intensificadas no século XXI [...] Através desses elementos que estreitam fronteiras, abreviam cada vez mais o tempo livre de cada pessoa e ampliam a rapidez na comunicação, só é possível criar noções de totalidade com cacos, com fragmentos, daí a importância do ensaio como forma de análise, de reflexão, de organização de dados, sejam eles escritos, sonoros, audiovisuais ou fotográficos (AYALA e AYALA, 2015, p. 26-27)

Assim, a abordagem metodológica, de caráter qualitativo, aposta também na relevância de que elementos como memória e imaginário, possam ser compreendidos sem uma pré-figuração acadêmica estanque. Sobretudo, porque são águas nem sempre doces ou somente salgadas, a que se faz necessário mergulhar. Tendo isso em mente, seguimos a linha apontada por Maria Manuel Baptista (2009), em seu artigo intitulado *Estudos culturais: o quê e o como da investigação*:

se algum ‘método’ há nos Estudos Culturais ele consiste na contestação dos limites socialmente construídos (por exemplo, de classe, gênero, raça, etc.) nas mais diversas realidades humanas. A ‘naturalização’ dessas categorias tem sido precisamente objecto de grande contestação a partir dos Estudos Culturais. Não admira, por isso, e desde logo pela marca de crítica constante com que nasceu e da qual se alimenta, que este domínio científico tenha tantas dificuldades em auto-limitar-se. (BAPTISTA, p. 452, 2009)

Essa compreensão dos estudos culturais como contestação de limites socialmente construídos para a investigação nos ajuda a compreender a poética analisada enquanto um constructo simbólico multifacetado e multidimensional. Isso coaduna com a própria concepção interdisciplinar de uma obra literária. Esta última nunca é apenas literária, e embora eu defenda que é necessário fortalecer a Teoria Literária com análises que tenham a literatura como um campo metodológico em si mesmo. Também é justo assumir que, na intencionalidade política de um ato social, da obra enquanto interactante do circuito cultural, a *literariedade* (CULLER, 1999) de um texto/de textos é produzida e reproduz-se negociando simbolicamente o social, delineado por políticas de poder históricas. Assim:

[...] os estudos culturais constituem um corpo de teoria construída por investigadores que olham a produção de conhecimento teórico como uma prática política. Aqui, o conhecimento não é nunca neutral ou um mero fenómeno objectivo, mas é questão de posicionamento, quer dizer, do lugar a partir do qual cada um fala, para quem fala e com que objectivos fala (Barker, 2008:27). (apud BAPTISTA, p. 453, 2009)

Por esta razão, a condição política é um dos interesses desta pesquisa, tanto porque ao estudar uma produção cultural que é um produto social politicamente negociado, surge a possibilidade de compreendê-lo enquanto afirmação política da identidade que o produz; quanto porque ao inserirmos uma pesquisa dessa qualidade política, estamos reiterando que o ambiente acadêmico é também o espaço onde esses conhecimentos devem povoar. Segundo Edson Soares Martins (2013),

O afã classificatório da academia é forçado a se banhar nas águas da não-centralidade e ao sair de lá, quando não sai apenas molhado, emerge como que batizado em uma revelação de um mundo da cultura desprovido das noções ocidentais (e um tanto autoritárias, no uso que delas fazem os ideólogos disfarçados de intelectuais) de centro e periferia. (MARTINS, 2013, p. 11)

Essas duas razões, ambas historicamente negadas enquanto atos políticos válidos para transformação positiva da nossa sociedade (o reconhecimento epistemológicos intuitivos da obra e do pesquisador), são necessárias posto que os limites teóricos dos campos de pesquisa sempre constituíram uma hegemonia teórica do objetivismo sobre os símbolos e os significados, em detrimento das subjetividades das identidades que os produzem e partilham. Ainda, segundo o raciocínio da autora:

enquanto para alguns, praticar a investigação em Estudos Culturais é uma forma de política cultural que deve sempre resistir a disciplinarizar-se no âmbito de uma instituição académica, para outros os Estudos Culturais devem legitimar-se precisamente no contexto académico, o que constitui por si só um objectivo político (BENNETT, 1998 *apud* BAPTISTA, p. 453, 2009)

Assim, essa validação nos serve enquanto institucionalização desse campo que de certa forma ainda é muito sucinto no Ceará, e enquanto legitimação da produção cultural de expressão literária da diáspora negro-fortalezense. No que tange ao *mix* teórico-metodológico dos estudos culturais, principalmente quando aliado aos estudos literários e os estudos do racismo, podemos dizer que a investigação encontra-se na interdisciplinaridade, que nos ajuda a compreender as estruturas híbridas de suas condições, bem como as veredas-abismos em que se encontram. Continuando,

o que não podemos deixar de sublinhar é que daqui resulta um cruzamento disciplinar que não é só mistura caótica mas, frequentemente, verdadeira interdisciplinaridade que procura resolver um conjunto de problemas culturais através do uso paradigmas teóricos, metodológicos e estilísticos de origem diversa. (BAPTISTA, p. 456, 2009)

Assim, a interdisciplinaridade surge como resolução da problemática metodológica de observar os objetos, no nosso caso a obra literária, a partir dos conhecimentos específicos, quando a proposição é compreender como a obra interfere na dinâmica sócio-cultural da comunidade que está inserida. É válido dizer também que essa estratégia proporciona uma atualização no que concerne a produção de teorias, métodos e estilos. Apesar disso, há critérios que precisam ser postos em análise:

O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente. Ele corrige o que há de casual e isolado de suas intuições à medida que, no seu próprio percurso ou em seu relacionamento de mosaico com outros ensaios, elas se multiplicam, confirmam, limitam; não por uma abstração que delas retira os marcos diferenciais. (ADORNO in COHN, 1986, p. 176 e p. 180 *apud* AYALA e AYALA, 2015, p. 27)

No mais, antes que o presente trabalho seja posto como sociológico, atentamos aqui para uma discussão um tanto necessária no que diz respeito à crítica e às análises contemporâneas da literatura, e em específico, da literatura negro-brasileira. Dentre o aporte teórico-metodológico para compreensão da expressão literária, buscarei dialogar com a crítica ocidental que temos disponíveis – a saber, na ordem dos ocidentais: Cândido (2012; 2014),

Cohen (1974); e dos estudos pós-coloniais e decoloniais: Bhabha (1988), Hall (2013), Canclini (1989), Mignolo (2008); e, nas suas proposições feitas sobre linguagem e literatura, as autoras negras González (1980, 2020), hooks (2013), Lorde (2019), Brito (2011), e o autor e pesquisador negro Cuti (2010).

A discussão que pretendo tecer aqui é que, se já parece dificultoso conceber a nova escrita literária chamada contemporânea pela crítica – de certa forma iniciada por alguns pré-modernos e nos modernos que “instituíram” a liberdade na forma e no conteúdo, mas, ainda sim, amparada pelo método e pela crítica –, no caso da literatura negra, parece haver ainda um grande hiato no analisar e na crítica desta. Como Cuti (2010) assevera:

O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões atinentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção. (CUTI, 2010, [s. p.])

Então, para dar início à análise que se seguirá, outro adendo, temos como fonte o zine “*na boca do dragão da américa latina*”, de ma njanu, enquanto *corpus* seus 24 poemas e demais elementos. De acordo com Cuti (2010 [s. p.]), “a palavra *corpus* significa a reunião de determinados textos para se chegar a informações sobre um assunto; define um conjunto selecionado por alguém com o intuito de submetê-lo à análise ou apenas dar-lhe destaque”. A escolha não é arbitrária, pois consiste em uma recolha de material que signifique a obra como um todo coerente,

A denominação de um recorte da literatura traz em si propósitos diversos. Por princípio, pretender dar um destaque a um *corpus* é realçar uma seleção. Sabe-se que quem seleciona estabelece critérios para tal. As denominações estariam balizadas por um propósito de reunir escritos que tivessem algo em comum, capaz de estabelecer algum contraponto com outras reuniões ou com o restante do conjunto do qual a seleção faz parte, iluminando um detalhe do todo. (CUTI, 2010, [s. p.])

Assim, desse *corpus* de análise, foram recortados apenas um conjunto de poemas usuais para as considerações tratadas aqui, ou seja, para os dados utilizados no terceiro capítulo e seus subitens que tentam confirmar as hipóteses deste trabalho de pesquisa. Os subcapítulos, destinados ao desenvolvimento analítico dos poemas para a produção do resultado da pesquisa, trazem os poemas: 1º) “*certos dias falávamos de coisas estranhas*”,

“antipoema”, “depois a morte dos seringalistas” – compondo o primeiro subcapítulo, intitulado RASURANDO O CÂNONE, PRODUZINDO UMA ROTA DE FUGA; 2º) “des habito”, “marcha fúnebre”, “janta” e “indicações para a leitura do poema” – no subcapítulo intitulado TRANSFORMANDO O SILÊNCIO EM LINGUAGEM E AÇÃO [AFIRMATIVA]; 3º) “heterodoxia pan(sex)africanista”, “amefricana”, no último subseção de análise-crítica chamada POR UMA AMEFRICANIDADE PAN(SEX)AFRICANISTA CONTESTADORA. Pois acreditamos que estas são usuais para se pensar que essa outra produção literária, traz consigo, desobediências que precisam de novas formulações críticas e chaves analíticas, não necessariamente próprias, mas honestamente abertas ao fazer cultural negro-brasileiro.

Isso porque, como nos diz Cohen, a partir de uma crítica baseada na análise poético-literário instrumental do ocidente (a clássica e canônica), “A linguagem, como se sabe, pode ser analisada a dois níveis, fônico e semântico [*grifo nosso*]. A poesia opõe-se à prosa por caracteres existentes em ambos os níveis” (COHEN, 1974, p. 12). Assim, para o autor, existiriam apenas quatro modalidades de expressão literárias, definindo dois níveis de processos poéticos, a poesia e a prosa, como é possível ver na imagem a seguir (ver Figura 1). Assim, seriam 1) o poema em prosa, ou prosa poética; 2) a prosa versificada; 3) a poesia integral; e, 4) a prosa integral.

Figura 1: Quadro de classificação nos níveis de processos poéticos de Cohen.

GÊNERO	CARACTERES POÉTICOS	
	FÔNICOS	SEMÂNTICOS
Poema em prosa	—	+
Prosa versificada	+	—
Poesia integral	+	+
Prosa integral	—	—

Fonte: Cohen, 1974 (p. 14).

Variando apenas na posição positiva ou negativa, ou seja, em valores estáticos e dicotômicos opositivos “prosa/verso e prosa/poesia”. Assim, existiriam a categoria dos “poemas fônicos”, donde “Pertencem-lhe apenas as produções de poetas amadores que nada mais fazem que acrescentar rima e metro àquilo que semanticamente é prosa”, a prosa versificada dos “poetas amadores”. Uma categoria dos “poemas semânticos”, que Cohen (1974, p. 13) indica “como *Les chants de Maldoror* ou *Une saison en enfer*, o que prova que os recursos semânticos bastam, por si sós, para criar a beleza procurada”, mas ainda não uma

primazia. E, por último, a categoria que, quando unidos esses dois elementos processuais do poético, resulta na boa obra poética, a poesia integral. A prosa integral, que seria aquela esperada de um bom prosador, é a que não é fônica nem semântica, não há nem ritmo ou rima, nem um alto valor semântico, para que não seja entendida como poema.

Isso nos leva a um problema teórico-metodológico, talvez “O problema”, quando pensamos no nosso objeto, a literatura negra. Isso porque o poema e prosa negros parecem não estar adequados a esse estabelecimento crítico-analítico ocidental. Ao contrário, são compreendidos como atos discursivos, textos sem ou com pouco valor literário, com valor apenas social [sociológico] atribuídos às identidades dos sujeitos⁴. Isso quando pegam leve. Os mais astuciosos vão interpelar a ideia de que esta literatura, na prosa é muito enfeitada, e na poesia falta valor semântico ou fônico. A ideia aqui, é desapropriar-se do compromisso com correntes teóricas, e se apropriar apenas de seus instrumentos teóricos válidos, corroborando e ampliando seus propósitos.

Assim, o maior valor poético da literatura negra é nunca ser integral, nem poesia nem prosa, entretanto parece como poema em prosa, ou prosa versificada, como exemplo do RAP. Não colocamos aqui aqueles autores e autoras negros e negras, quase todos de um período pré-modernista, outras anteriores ou posteriores, que consideraram necessário sobreviver a este panorama, por sua urgência precisar de um elemento *rococó*, no sentido pejorativo ocidental do tipicamente decorativo. E que mesmo assim foram apagados, desconhecidos, invisibilizados ou embranquecidos. Como Cuti (2010) reflete:

Escritores negros sempre tiveram de contar, como qualquer outro artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que não há discriminação racial, ou quando muito apenas um “racismo cordial”), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. Assim, são aspectos lúdicos das formas culturais que procurará empregar para dar um colorido negro-brasileiro a seu trabalho, ou então um prosseguimento à exploração das mazelas para provocar a comiseração do leitor. As questões atinentes à discriminação racial tenderão a ficar subjacentes ao texto, pois podem ser o “tendão de Aquiles” da aceitabilidade da obra e prejudicar o sucesso almejado. (CUTI, 2020, [s. p.]

⁴ Utilizaremos a mesma conceituação de sujeito utilizado pelo autor Cuti (2015): “Sujeito, termo bastante complexo, será aqui empregado com a noção que ultrapassa a ideia de primeira pessoa (“eu”), implicando a noção daquele que organiza o texto, nele acrescentando ideias sobre o mundo que, por vezes, carregam em si valores os mais diversos (estéticos, éticos, políticos etc.). O sujeito organiza, preside e veicula seus pressupostos. Só não se confunde com o autor porque faz sentido apenas no texto realizado. Por isso é chamado “sujeito do discurso”. É também criação daquele escritor que com o sujeito mantém identidades e/ou diferenças” (CUTI, 2010, [s. p.]

E os(as) mais contemporâneos(as), mesmo com a permissividade ocidentalizada das novas proposições do lugar ou não-lugar, ser ou não ser, da poesia e da prosa. Estes e estas são esquecidas/os e apagadas/os. E quando celebrados, é a militância ou o valor identitário que os elege ao lugar do “vou ler isso aí”, sempre pela sua alteridade. Isso nos faz lembrar do que bell hooks (1995), em seu ensaio “Intelectuais Negras”, propõe a reflexão/afirmação:

Para as acadêmicas e/ou intelectuais negras o estilo de escrever pode evocar questões de aliança política Usar um estilo que possa nos fazer conquistar aceitação acadêmica e reconhecimento pode depois alienar-nos de um público leitor negro mais amplo Mais uma vez enfrentamos de maneira diferente problemas de isolamento e envolvimento com a comunidade. A opção por escrever num estilo tradicional acadêmico pode levar ao isolamento. E mesmo que escrevamos pelas linhas do estilo acadêmico aceito não há nenhuma garantia de que vão respeitar nosso trabalho (hooks, 1995, p. 472)

Particularmente, observando a linguagem deste ensaio de hooks, e aderimos a este texto, recepcionando-o como literário. Porque tudo nele incomoda a pessoa branca racista, e interroga a pessoa negra e demais pessoas. Desde o que dizem ser “uma má tradução”, sem acentuação, sem ponto e vírgula, com nome sem citação. O seu conteúdo é reflexivo, nos alertando sobre como nós não estamos garantidos de nenhuma forma em nossas expressões, se nos basearmos somente a partir de instituições/convenções branco-ocidentais. Como ela mesma põe:

Reconhecendo que a recompensa a compreensão e o reconhecimento vêm podem vir e nos virão de lugares não convencionais e valorizando essas fontes de afirmação os intelectuais negros chamam a atenção para um contra-sistema hegemônico de legitimação e valorização que em conjunção com a obra que fazemos em instituições ou como uma alternativa a ela pode legitimar e apoiar nosso trabalho (hooks, 1995, p. 476)

É a essa noção de contra-discurso que compreendo, e como será tratado, o discurso literário neste trabalho. Em uma posição *anti-* ao que impuseram aos corpos e mentes negras, pelo racismo e o patriarcado. Assim como a intelectual, “uma posição que é frequentemente consequência do sofrimento que suportaram como discentes ou professoras encaradas com desconfiança e desprezo por seus pares” (hooks, 1995, p. 472). Essa posição de desconfiança e de desobediência epistêmica⁵ pela qual a(o) intelectual e artista negra(o)

⁵ Walter D. Mignolo estabelece o conceito de desobediência epistêmica, a partir de um texto de Quijano sobre a inoperacionalidade do paradigma racionalidade/modernidade para a América Latina e que coloca este paradigma

tem que agir, é o que define a criação poética e a invenção de um outro mundo, um outro imaginário, concomitante ao do racismo epistêmico/epistemicídio⁶ e em disputa com este. Invenção essa que Lélia González vai caracterizar como sendo

Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos”, e de “crioulos” os nascidos no Brasil) é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, e também a ausência de certas consoantes (como o L ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isso sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc. que minimizam a importância da contribuição negra. (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.])

É esse valor sintático, que procuro afirmar neste trabalho, não apenas como elemento de coesão, porque a linguagem poética não nos parece precisar muito desse argumento normativo, mas como elemento da identidade na política. Assim, trazer para a análise literária as considerações de Lélia González significa instituir o pretuguês enquanto linguagem alternativa operada pela literatura negra para afirmar o texto. Assim, como o grego de Homero é literatura universal para os universais, e o inglês de Shakespeare é literatura inglesa para os ingleses, e o francês de Mallarmé é literatura francesa para os franceses, e o português de Oswald de Andrade é literatura brasileira para os brasileiros, assim afirmamos neste trabalho que o pretuguês das Poetas Negras/os é literatura negro-brasileira para os negros.

Tal afirmação não surge apenas por uma desobediência pela desobediência, mas porque ela é contestável, como nos diz González (2020). Contestável porque, quando imaginamos alguém que diz “Framengo”, formam-se blocos representacionais em nosso

como colonial. Ele chama atenção a esse pensamento negador do cânone europeu e do norte global, isso seria a desobediência epistêmica, abandonar essa tradição racionalista e modernista, a partir de epistemologias locais, deslocando a colonialidade do saber. (MIGNOLO, 2008)

⁶ “O *epistemicídio* (SANTOS; MENESES, 2010; CARNEIRO, 2005), ao negar a capacidade de produção de conhecimento de povos não europeus, historicamente, teve a função de destruir as formas de saber locais em detrimento da imposição de uma única racionalidade legitimada, vinculada ao processo de eurocentração da modernidade/colonialidade. Sem considerar o racismo epistêmico, não é possível compreender os múltiplos efeitos do epistemicídio na desqualificação de saberes, das formas de organização da vida e na destituição ontológica de humanidades desconsideradas.” (REIS, 2020, p. 7)

imaginário compartilhado coletivamente, e todos eles apontam para identidades negras. Continuando com esse mesmo raciocínio:

Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar do L nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o L inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.])

A literatura negro-brasileira é, para usar as palavras de Antônio [Nego] Bispo dos Santos (2015), *contra-colonizadora*⁷, isso porque é um “contratestemunho que se opõe a insistência habitual em que não pode haver troca contata influência significativos entre intelectuais e gente comum sem qualquer formação educacional” (hooks, 1995, p. 476). Essa outra literatura afirma-se comum, quer sair e chegar ao povo negro. E para além disso, é contra-colonização porque, nas palavras do mesmo, “Contra colonização e colonização é como pretendemos conceituar os processos de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no mesmo espaço físico geográfico” (SANTOS, 2015, p. 20). A poeta é uma pessoa comum que se põe no lugar de intelectual e transgride.

Avante!

⁷ “Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma Colonização, Quilombos: modos e significações cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios.” (SANTOS, 2015, p. 47-48)

3. TRANSGREDINDO A BOCA DO DRAGÃO

na dúvida

[ou em casos de bloqueio]

*lute com o poema - nunca
contra ele*

(ma njanu, 2020a, p. 35)

O meu primeiro contato com a poeta ma njanu⁸, foi através do livro “Ruma: poemas de saraus”, publicado em 2019, e organizado pelo também poeta Tales Azigon. A obra em questão é uma coletânea que reúne diversos poemas de pelo menos 23 poetas da cena periférica de Fortaleza/CE (AZIGON, 2019). Na obra, com uma pequena biografia, na qual encontramos a auto-afirmação “preta, poeta e filha do vento”, com três poemas intitulados “Trilogia mulher da zona urbana”, com a assinatura de Ma Njanu⁹, foi em que eu percebi alguns dos elementos da consciência de negra e do feminismo da poética da autora:

de tantas que fui
e até hoje sou
todas - juntas -
se abraçam no mau tempo.
por isso em mim me multiplico
quando escrevo
as durezas que me cruzam no concreto
das avenidas.
elevo meus olhos aos montes de merdas desta vida
de onde me virá o socorro?

(Ma Njanu, 2019, p. 51)

Algo no poema permite e contempla a negritude como representação, sem mesmo haver um termo relativo à raça. O versos livres, sem virgulação denunciam uma dissociação da norma, a não ser pelos pontos final que encerram o quarto e o oitavo verso, e na interrogação do último verso, denotam o tom transgressivo e proposital, nunca um erro, mas

⁸ Baseado no posicionamento de bell hooks, sobre seu nome “ser empregado em letra minúscula: essa prática surge a partir de uma postura da própria autora que criou esse nome em homenagem à sua avó e o emprega em letra minúscula como um posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa. O presente texto respeita a escolha da autora” (FURQUIM, 2019, p. 12). Enquanto pesquisador, acredito que a minha postura precisa respeitar as escolhas de representação da própria autora, assim, como as obras escritas de ma njanu são todas assinadas em letras minúsculas, esta será a forma nominal reproduzida nesta obra.

⁹ O nome da poeta, porém, será escrito com iniciais maiúsculas quando referenciado o poema no livro RUMA, no qual a mesma assina Ma Njanu.

uma estratégia, uma agência. A voz poética consciente, complacente e produtora de sua pluralidade/multiplicidade que a acalenta frente à adversidade dos “mau tempo”, também prova isso, pois encontra-se com a autora através do fazer poético “escrevo”, e é também interrogativa de sua realidade.

Temos uma voz poética atravessada pelas condições materiais modernas na urbanidade, que são as “durezas que me cruzam no concreto”. Que precedem a ação fruto da singularidade da voz-poética no verbo “elevo”, o olhar apontado para cima, onde estão os “montes de merdas desta vida”, e na procura de uma possível reparação, “de onde me virá o socorro?”. Assim, é a singularidade psicológica/subjetiva das “tantas que fui/e até hoje sou”, expressada pela voz poética, alimentada pela condição de desamparo que a resulta, a vida urbana, imagem pela qual podemos interpretar a subalternidade. Esta surge, não diretamente pela raça, mas destacadamente pelo gênero através da flexão que pressupõe o feminino “-a”, no primeiro e segundo versos, como também supõe o título no substantivo “mulher”.

Essa sagacidade da palavra, invenção e intervenção da/na linguagem, desloca a poética a um lugar da ação e não meramente da contemplação, mas para uma experimentação que arrisca a/o linha/verso “que não faz sentido/não tem técnica nem rima,/só um sopro de ruína/de tudo que me agonia.”. Ou mesmo no expurgo do íntimo represado, “Enquanto vomito signos/tão sexualmente reprimidos/e no vão do coração pocessos”, frente ao mundo cotidiano mórbido e solitário da trabalhadora, no qual “o ônibus segue no gelo do ofício/-paraíso bélico dos monólogos.”. É a contestação da realidade, uma tentativa de transformação, uma política pela plenitude da vida, ação afirmadora da desigualdade do ser que não é simplesmente eu-lírico, nem pode ser somente voz-poética e nem somente autora.

Assim, é de um *entre-lugar* (BHABHA, 1998) que percebo a poeta ma njanu, e de onde ela também parece assumir estar, em sua obra “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a), sempre num lugar fronteiro, um entrecruzamento às margens da negritude, às margens do feminismo, às margens da “brasilidade”, e além disso. Sendo negra, mulher, de periferia, e candomblecista, e, como veremos, negociante dos significados negros possíveis. A construção de sua poética encontra-se na afirmação da sua identidade, e no deslocamento através da contestação/rasura/transgressão representada como constatação de que é preciso e possível reposicionar o ser negro e o ser mulher em Fortaleza/CE. Seja buscando o afeto em um pan(sex)africanismo, ou nos domínios simbólicos da negritude na América do Sul, na América do Norte ou na África, ou mesmo na proposição de um antipoema para transformar de seu silêncio em ação, a poeta em questão atua de forma independente, produzindo suas obras e comercializando-as para sua própria subsistência.

Porém, é somente em suas obras autorais que pudemos perceber a consciência e a conscientização, a afirmação e a contestação política de sua literatura. A saber, a obra/zine, “*na boca do dragão da américa latina*” (ma njanu, 2020a), publicada em material impresso em 2020, em meio a pandemia, mas também divulgada por meio de formato digital PDF, e através de audiolivro de mesmo título do zine, que pode ser acessado na plataforma de *stream Spotify*, pelo próprio aplicativo e *site*, ou através do *QR code* na imagem abaixo (ver Figura 2).

Figura 2: *QR code* para acesso ao audiolivro “*na boca do dragão da américa latina*”, da poeta ma njanu, na plataforma de *stream Spotify*.



Fonte: Autor, 2023.

Além deste, a autora possui atualmente mais dois livros de poemas autorais, concebidos também de forma independente, com título “*olho de tigre com fome*” (ma njanu, 2020c), também publicado durante a pandemia, e “*gosto muito de pedras*” (ma njanu, 2022). Estes não serão trabalhados analiticamente aqui, mas eu ressalto e antecipo que pretendo, em futuros estudos, analisar seus conteúdos para arguições sobre as produções culturais de expressão literária negras de Fortaleza/CE. Ambos são encontrados somente nos formatos físicos impressos ou em PDF, e são distribuídos pela autora.

Assim, o zine em questão, “*na boca do dragão da américa latina*” (2020a), contém 36 páginas, com 24 poemas divididos em três capítulos, ilustrado com seis desenhos

de artistas visuais diferentes¹⁰, dispostos na capa e no corpo do texto. Os capítulos são: “I - o despertar do bicho” com oito poemas; “II - é preciso dançar no chão molhado” com sete poemas; e, “III - o amor cria uma linguagem onde inexitem as correntes” com nove poemas. Contém também, na seguinte ordem: capa, folha de rosto, ficha catalográfica, sumário, corpo do texto (capítulos com os poemas), e colofão.

3.1. RASURANDO O CÂNONE, PRODUZINDO UMA ROTA DE FUGA

O título “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a) nos faz ser tomados pela iminência de que estamos na cavidade bucal de um imenso monstro, um bicho, e que a qualquer momento seremos engolidos. No caso da poeta ma njanu, esse bicho tem nome, é o dragão da américa latina, e o adjetivo pátrio, somado a expressão metafórica, situa a obra em um espaço-tempo específico, em uma experiência diferente de sobrevivência, em que os dramas universais são singularizados na experiência negra ao sul global. De todas as bocas dos dragões, “o despertar do bicho” (indicado na obra pela ilustração que acompanha o primeiro capítulo/seção, ver Figura 3), anunciado pela poeta, emerge da América Latina.

Figura 3: Ilustração que se segue ao título do capítulo “I - o despertar do bicho”.



[nem toda pressa chega]

Fonte: ma njanu (2020a).

¹⁰ Os artistas visuais que colaboraram com a obra em questão são citados apenas na ficha catalográfica do zine, no qual temos “ilustrações: tayler rodenkirch, layla d., kim holm, terroristas del amor e mônica maria a.” (njanu, 2020a, p. 2)

O título é inspirado em um trecho do ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”, de Audre Lorde (2019), que comenta sobre a necessidade das mulheres negras agirem sobre os silêncios a que são impostas, apesar de todas as contradições que as atravessam para poderem e conseguirem sobreviver “na boca desse dragão que chamamos de América” (LORDE, 2019, p. 51). Esses diálogos, da poeta ma njanu com a pensadora e poeta Audre Lorde, também parecem revelar quais identidades serão posicionadas pelas vozes poéticas dentro da obra - vozes à beira da aniquilação.

Ora, se Audre Lorde, enquanto mulher negra, posiciona-se sobre a identidade de outras mulheres a partir de sua experiência com o silêncio, situando este como o lugar inevitável que leva à morte. Fica mais que sugerido, que o seu tom é o de uma convocação, um chamamento a esse grupo [mulheres e negras], através das suas semelhanças enquanto “guerreiras” contra “as tiranias do silêncio” (LORDE, 2019, p. 50). A poeta ma njanu, num mesmo aviso e convocação, alerta sobre as tiranias do silêncio, da fome, da boca do bicho.

As influências que ma njanu recebe de Audre Lorde encontram-se também em outros momentos do zine “*na boca do dragão da américa latina*”. Na primeira epígrafe, por exemplo, temos a citação retirada desse mesmo ensaio da pensadora negra norte-americana Audre Lorde: “a transformação do silêncio em linguagem e ação” (apud njanu, 2020a, p.4). Ademais, outros diálogos possíveis entre as mesmas nos interessam aqui. Um deles é o do poema *certos dias falávamos de coisas estranhas* (ma njanu, 2020a, p.8). Neste, a voz poética parece descrever a sensação de um incômodo interno, um outro dentro de si. Primeiro, o título sugere diálogos cotidianos sobre o que parecem ser aleatoriedades, através das flexões no plural de todos os elementos possíveis de plural, da locução adverbial “*certos dias*” e do adjunto adverbial “*coisas estranhas*”, e em número-pessoa no verbo “*falávamos*”, o único que escapa é o de, estando todos os elementos indicando o som sibilante que identificamos como fônico, mas também como sintático. Mas, com vermos nas primeiras estrofes e nas subsequentes, não parece ter um outro no poema, um *tu* ou sequer um *ele* poéticos, há na verdade uma sensação desconfortável:

certos dias falávamos de coisas estranhas

saem dedos de meus órgãos
que bicho é esse?
espécime esta diz sem ter voz
aliás, boca
acampa aorta migra
ao diafragma

[nômade]

(ma njanu, 2020a, p.8)

A sinestesia de órgãos de onde saem dedos induzem ao desconforto vindo de dentro, é o que parece caracterizar o sofrimento de uma infecção generalizada, onde tudo internamente desconforta. E ainda sim, o elemento sibilante das africadas continua a incomodar – “*saem dedos*”, “*meus órgãos*”, “*bicho*”, “*esse*”, “*espécime*”, “*diz*”, “*sem*”, “*voz*”, “*aliás*”, ou acomodar, porque aqui na aliteração do *s* entramos no espaço do ritmo. Outro ponto relevante para a produção desse ritmo, mesmo sem uma rima direta, é a assonância do *e* produzida, nos primeiros três versos, e do *a* produzida nos últimos três versos, na primeira estrofe. A sílaba tônica também define ritmo, e quebra de ritmo, anunciando o dado novo, um novo tema. Somos direcionados do plural ao singular, do alto ao baixo, do bicho para o corpo, do estático ao dinâmico, do outro ao eu. Fônica, mas também sintática assumem um papel necessário para o sema (unidade semântica).

No valor semântico, uma dor nômade, que migra pelos tecidos internos do corpo, que altera a circulação e a respiração, da aorta ao diafragma. Já o paradoxo de se dizer sem ter voz, ou mesmo boca, parece fazer alusão ao silêncio. Audre Lorde (2019) denota uma sensação parecida, e similar a da poeta, em um diálogo com a sua filha, advinda do silêncio, de não ser “realmente inteira se mantiver o silêncio, porque sempre há aquele pedacinho dentro de você que quer ser posto para fora, e quanto mais você o ignora, mais ele se irrita e enlouquece, e se você não desembuchar, um dia ele se revolta e dá um soco na sua cara por dentro” (LORDE, 2019, p. 51).

Essa figuração de um silêncio que atua de dentro para fora com as mãos também é sinestésica, e nos ajuda a compreender a sensação expressa no poema. Essa sinestesia, de um corpo que acampa, migra e tem dedos e olhos, e que atua contra si, confirma o paradoxo. Há um duplo que é e não é, mas se anuncia como um anti-eu, sem boca só dedos. Um reflexo de si, como veremos nos versos seguintes:

tinha olhos de obsidiana
quando me residia
uma rigidez importada
de nyiragongo jamais
vista,

(ma njanu, 2020a, p.8)

Seguindo o poema, na terceira estrofe, somos apresentados pela voz poética a símbolos deslocados de suas significações. Através das metáforas somos apresentados a identidade desse outro, o bicho. Isso porque os significados são deslizados para dentro de um sistema de representação através de uma tradução cultural (BHABHA, 1998), que parece servir para sugerir a identidade do incômodo, entre-lugar sempre de natureza dúbia. Em uma disputa entre o significados local/sulamericano e o significado diaspórico/africano, sua condição originária, a raça-gênero que se vê no espelho do silêncio, o anti-eu.

A saber, no verso “*olhos de obsidiana*”, temos o primeiro deslocamento desta estrofe. A *obsidiana*, que não chega a ser um mineral por sua composição vítrea formada a partir da lava vulcânica, tem, nas práticas espirituais e terapêuticas holísticas, um significado de autocompreensão e autoconhecimento, por conta do brilho refletivo que esta produz. Porém, para além desta condição, por conta de sua cor preta, o seu reflexo é escurecido. Um espelho negro. Assim, sem boca, mas com olhos, é o bicho, um silêncio que observa e cujo os olhos refletem a(o) observadora(or). Já nos versos seguintes, “*uma rigidez importada/de nyiragongo jamais/vista*”, temos em deslocamento também o *Nyiragongo*, localizado na República Democrática do Congo, um dos maiores vulcões do mundo, e um dos mais antigos que encontra-se em plena atividade.

Dessa forma, a metáfora no poema dá-se pelo grau de grandeza que esse elemento da natureza africana carrega. O *nyiragongo* é então uma qualidade, um adjetivo. Mas também o bicho, o vulcão com a boca aberta, pronto para engolir e cuspir, as “velhas novas dimensões do fogo”, um fogo que atravessa o tempo. Quando entra em erupção dizemos que o vulcão desperta, de maneira similar o bicho da poeta emerge. Ademais, o vulcão, nas culturas humanas, está sempre associado a uma espécie de dragão, um ser/bicho nascido do vulcão, entidade mítica ancestral. Assim, a tomada autoconsciente do silêncio que emerge de dentro para fora, o faz assim como o vulcão que desperta com seu fogo interior ao exterior.

O bicho importou de África, a rigidez e o reflexo escuro. A importação, se interpretada a partir de Bhabha (1998, p. 20), é “a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. Uma agência que age diretamente como ponte entre o lá e aqui, entre a origem e o fim, entre passado e futuro. O bicho-silêncio é ele mesmo a contradição, a fronteira da identidade negra da diáspora, da qual se deve partir a transformação:

E nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: "Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha as caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa." (BHABHA, 1998, p. 24)

O presságio, assim como insinua o título do zine e do capítulo (“a boca o dragão da américa latina” e “o despertar do bicho”), e como também alude a ilustração do dragão surgindo das águas (ver Figura 3), é o medo paralisante de Lorde (2019). Que no poema em questão, emerge como um indício de algo pior, se não for diagnosticado e prevenido. Como uma patologia psicossomática, o problema interfere no corpo como um sintoma que solicita ser resolvido, antes que ele mesmo traga na aniquilação, como continua a indicar a voz poética em seu diálogo com o bicho:

eu sei
 são casos para franqueza
 presságio do que é preciso:
 constatar velhas novas
 dimensões do fogo
 sua maneira única de
 implorar alimento
 (ma njanu, 2020a, p.8)

Uma ameaça iminente, um aviso para a transformação, algo a se confirmar através do fogo. O elemento *fogo*, junto com os dois outros elementos *obsidiana* e *nyiragongo*, parecem invocar um fator energético como metonímia semântica: o calor. Trata-se também do lugar da memória, ao mesmo tempo *velho* e *novo* – o fogo ancestral africano – na tradição e na renovação da poeta. O combustível para a transformação, assim como um bicho que incomoda porque implora para ser alimentado. Aqui, a farsa da poeta, o mistério que esta impõe, parece sugerir o que Lorde (2019) chama de “um ato de revelação individual”. Temos aí, uma necessidade que é íntima, e política, uma tomada de consciência, pois a transformação do silêncio em linguagem e ação, para a pensadora, significa lidar com os próprios medos, e se alimentar destes, “algo que parece estar sempre carregado de perigo” (LORDE, 2019, p. 51).

Em um outro poema, ma njanu estabelece uma rota direta para um outro lugar, talvez incerto, porque é essa a experiência da liberdade, não instaura lugares fixos. Se o passado não pressupõe nenhuma essência, o futuro muito menos, tem sua natureza misteriosa. O que a voz poética nos transparece é que ela sabe que não está satisfeita. Sabe que é necessário mudar, “*é preciso*”. Os substantivos – o “*cânone*”, as “*regras*”, as “*rimas*”, as “*métricas*”, o “*padrão*”, a “*norma*”, os “*milionários*”, o “*medo*” -, e no verbo - “*prende*”, denotam, semanticamente, essa insatisfação. São os lugares redutivos, como podemos ver no poema:

antipoema

é preciso rasurar o cânone
distorcer as regras
as rimas
as métricas

o padrão
a norma que prende a língua

os milionários que se beneficiam do nosso silêncio

do medo de se dizer poeta,

só assim será livre a palavra.

(ma njanu, 2020a, p. 13)

Temos no poema todos os lugares que não bastam mais. Mas também, encontramos a posição ativa da voz poética em ações de transgressão, de emancipação, necessárias. Os verbos infinitivos - “*rasurar*”, “*distorcer*”, propõe uma condição de constância infinita destas ações. Intercalados pelo espaço temporal do presente necessário - “*é preciso*” - para o futuro emancipado “*será livre*”. O “*antipoema*” da poeta é uma prática contra o silêncio, ao contrário do poema canônico que silencia as diferenças e estratégias através de fônicas e semânticas, visualidades obrigatórias. Dessa forma, o prefixo anti- parece detonar o sentido de não se apregoar ao pré-estabelecido. Para Cuti (2010), “a literatura negro-brasileira, do sussurro ao grito, vem alertando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudança de paradigmas estético-ideológicos” (CUTI, 2010, [s. p.]).

Aqui, a autora não busca uma aprovação do cânone ou do leitor branco, sua mensagem não apela ao lúdico como abrandamento de sua posição, mas pelo tom

transgressivo de riscar em cima do esperado. Tem um ar de manifesto, coletiva, o antipoema, não é a simples manifestação do eu[-lírico] contra o lírico, ele fala para um outro que se encontra dentro do próprio pronome nós de que se utiliza, pois é o “*nosso silêncio*”. Assim, se, de acordo com Cuti (2010, [s. p.]), “Os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido, também”, então, falar/escrever é tomar para si o discurso. Nesse momento, o antipoema nem é mais uma voz-poética única, tão pouco uma outra voz que o poeta exprime para se comunicar dentro do poema. São, aqui, vozes poéticas coletivas. Não há o distanciamento tão pretendido pela norma clássica ocidental da poesia – ou mesmo pela suposta neutralidade objetiva da intelectualidade clássica europeia. A voz lírica não é apenas uma criação da poeta no texto, é a invenção de si mesma no texto, ou ainda, são vozes constituídas como ação prática da poeta. É a sua legítima transformação de silêncio em linguagem, em ato discursivo. Voz poética e autor se misturam, são identidades que se retroalimentam no jogo do sentido. Para Cuti (2010),

A produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem. A par do surgimento da personagem negra em livros de autores brancos ou mestiços, mediada pelo distanciamento, a produção de autores negros segue sua trajetória de identidade e de consolidação gradativa de uma alteridade no ponto de emanação do discurso. (CUTI, 2010 [s. p.]

Essa posição de Cuti (2010), evidencia o lugar identitário da literatura negro-brasileira. O dilema da autora/autor negro-brasileira(o) em suas estratégias de ruptura com o silêncio é fazer da própria identidade o seu estandarte (CUTI, 2010). Desta forma, o preconceito e com a discriminação que foram historicamente construídas pelo branco através de suas ficções e poéticas estereotípicas sobre os negros são deslocados pelo próprio sujeito oprimido pela violência racial, é o “fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o ‘lugar’ de onde fala” (CUTI, 2010, [s. p.]).

Outro poema que evidencia essa necessidade de ruptura com um modelo de sociedade do silêncio e da aniquilação do ser humano e da natureza encontra-se no poema “*depois a morte dos seringalistas*”. Ao passo que este instiga uma necessidade de abandonar, num intento iconoclasta, o mundo colonial, através da denúncia, ele propõe, também, a renovação afro-ameríndia pela palavra profética:

depois a morte dos seringalistas

uma sumaúma cai -
 não,
 é uma árvore
 derrubada

[o vento nunca sopra contra a vida]

[...]
 (njanu, 2020a, p. 11)

Já no título somos apresentados a uma aniquilação de uma comunidade tradicional que vive de sua simbiose com a natureza: a “*dos seringalistas*”. O problema encontra-se no que está no conjunto do título, que precede a estes. O “*depois*” que abre o título do poema insinua uma insurgência. Ele não é precedido da preposição “de+a, mas somente do artigo “a”, sem virgulação, o que parece indicar a posterioridade que virá. Mas que posterioridade é essa? O mistério já é solucionado nos primeiros versos, “*uma sumaúma cai -/não/é uma árvore/derrubada*”. Para Conceição Evaristo, “uma poética se torna transgressora, também, por eleger, muitas vezes, um padrão estético destoante daquele apresentado pelos dominadores. (BRITO, 2011, p. 8). Assim, somos indicados a um pressuposto lógico: se a árvore não caiu, mas foi derrubada, os seringalistas não morreram, foram assassinados. É, pois, a ação colonial da dominação do mundo do outro que opera o genocídio.

A sumaúma é uma árvore amazônica conhecida por sua imponente e rigidez, e por ser uma das espécies de árvores mais antigas do território brasileiro. Alguns povos indígenas a têm como guardiã de portais, atribuindo-a como uma ancestral. Para Kopenawa (2015) a árvore em questão é o lugar da vida. Os saberes da comunidade, no seu caso indígena, indicam o espaço das sumaúmas enquanto o lugar onde é propício à biointeração entre humanos e natureza. Como podemos ver nas palavras do mesmo:

Mas nós não abrimos nossas roças em qualquer lugar na floresta. Sempre escolhemos um lugar onde mora a imagem da fertilidade nã rope, onde a terra é bela, onde o solo é seco e um pouco elevado, a salvo de inundações. Evitamos os locais demasiado baixos e úmidos, invadidos por cipós ou palmeiras, onde as plantas que nos alimentam têm dificuldade de crescer. Escolhemos os locais onde vemos que há uma roça posta no solo da floresta. Assim, preferimos os lugares onde crescem cacauzeiros poroa unahi e himara amohi, sumaúmas wari mahi, arbustos mahekoma hi, árvores krepu uhi e

mani hi, e também grandes folhas ruru asi e irokoma si. Quando abrimos neles um roçado pequeno, dá muito alimento. (KOPENAWA, 2015, p. 470)

O projeto de um novo mundo, insiste numa cooperação *biointerativa*, a biointeração é conceituada por Bispo como sendo a característica que os povos quilombolas e indígenas mantêm com “os seus territórios, sendo, portanto, igualmente imprescindível a preservação dos recursos ambientais necessários ao seu bem-estar e a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições, motivo pelo qual tais territórios são tidos como inalienáveis e indisponíveis, e os direitos sobre eles imprescritíveis” (SANTOS, 2015, p. 94). Como vemos no poema, esse é mesmo o lugar onde a poeta aponta. Os povos e comunidades tradicionais, que vivem bio-interativamente com a natureza, uma natureza que nunca age contra si, mas sofre pela ação do [neo-]colonizador e seu genocídio.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (KOPENAWA, 2015, p. 6)

É contra essa morte generalizada a todas as diferenças que a voz poética busca se posicionar, contra a exploração dos seres humanos e da natureza, contra o genocídio dos seres espirituais e das cosmovisões que guardam os saberes. Para dialogar com outro pensador indígena, Ailton Krenak (2019, p. 13), contra as “corporações perversas que já mencionei e que não toleram esse tipo de cosmos, o tipo de capacidade imaginativa e de existência que um povo originário como os Yanomami é capaz de produzir”. Continuando com o poema, temos os versos

[...]

para resistirem os rituais
é preciso queimar a bíblia

e de cada pena do gavião
uma cria nova sairá
yawanawá

do cesto da barriga.

(njanu, 2020a, p. 11)

Nestes primeiros versos da segunda estrofe, temos a atitude anticristã, de resistência. O antagonismo entre “*ritual/bíblia*”, entre o dinâmico e o estático, demonstram as operações de efeito e causa, nesta ordem, “*para resistirem/é preciso*”, evidenciando a agência contra-colonial que deve ser o fim, por onde o meio se faz. O pensador quilombola Santos (2015), chama de “o afluxo” das posições antagônicas coloniais e contra-coloniais, “tais como: pensamento monista desterritorializado x pensamento plurista territorializado; elaboração e estruturação vertical x elaboração e estruturação circular; colonização x contra colonização; desenvolvimento x biointeração” (SANTOS, 2015, p. 91). É esse o embate cosmovisivo e epistemológico, por onde “as populações desenvolvem sua cosmovisão a partir da sua religiosidade e é a partir dessa cosmovisão que constroem as suas várias maneiras de viver, ver e sentir a vida” (SANTOS, 2015, p. 38). Sobretudo, “*queimar a bíblia*” consiste na negação monista de toda a base colonizatória colonial:

Isso pelo fato de ao tentarem ver o seu Deus, olharem apenas em uma única direção. Por esse Deus ser masculino, também tendem a desenvolver sociedades mais homogêneas e patriarcais. Como acreditam em um Deus que não pode ser visto materialmente, se apegam muito em monismos objetivos e abstratos. (SANTOS, 2015, p. 39)

O veio profético está no resgate inventivo do imaginário, e a poeta brinca com as imagens linguísticas dos significantes originários, e com as imagens sonoras por essas produzidas, dando vazão ao papel ritualístico do fazer literário: “*vento nunca sopra contra a vida/o cesto da barriga*”, ou “*uma cria nova sairá*”, rimando no verso livre com a palavra originária “yawanawá¹¹”. E articulando de forma assonante – nos dois primeiros três primeiros versos do poema – “*uma/sumaúma/uma*”; ou na tônica da vogal a – em quase todos os versos – “*cai/não/árvore/derrubada/vida/rituais/gavião/sairá/yawanawá*”. Para Conceição Evaristo (2011)

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo.

¹¹ “Os Yawanawa (yawa/queixada; nawa/gente) são um grupo pertencente à família lingüística pano que ocupa atualmente a T.I. Rio Gregório. “Yawanawa” aparece nas fontes escrito de formas diversas: Yawavo ou Yauavo, Jawanaua, Yawanaua, Iawanawa. A grafia “Yawanawa” que nós utilizamos é a que aparece nas cartilhas e outros documentos de autoria indígena” (GIL; NAVEIRA, 1999).

Pela palavra poética, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Há momentos em que a característica subversiva da fala poética se torna tão perceptível que seus criadores são considerados *personae non gratae*, e suas vozes são forçadas ao silêncio, ou ignoradas, como se não existissem. Entretanto, todo indivíduo e toda coletividade têm direito ao seu auto-pronunciamento, têm direito de contar/cantar a sua própria história. (BRITO, 2011, p. 8)

Esse parece ser um dever da literatura que se propõe enquanto negro-brasileira, produzir outros mundos, rotas de fugas, várias. “Destacar este veio da literatura brasileira [...]”, Para Cuti (2010, [s. p.]), “tem o mesmo objetivo que tiveram outras áreas ao deitarem luz sobre aspectos importantes da cultura nacional que, por motivos de dominação ideológica, restaram abafados durante séculos ou décadas”. Construir lugares imagináveis, enquanto se contesta as verdades nacionais e seus mitos. “Afim, o Brasil é dos brasileiros, porém é preciso acrescentar que é de todos os brasileiros” (CUTI, 2010, [s. p.]).

3.2. TRANSFORMAR O SILÊNCIO EM LINGUAGEM E AÇÃO [AFIRMATIVA]

A poeta ma njanu nos diz, a partir de um trecho do seu audiolivro, que a inspiração no ensaio de Audre Lorde, não foi escolha aleatória, “porque fala desses rompimentos, das rupturas com esse silêncio ao qual nós mulheres negras estamos sujeitas a muito tempo” (njanu, 2020c, 1m40s. [transcrição livre]). Ora, a ruptura é um ação de transformação que pressupõe fronteiras. Assim, o rompimento que a poeta indica é uma travessia. De acordo com Fanon (apud BHABHA, 1998):

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha *atividade negadora* [grifo do autor] na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos. Eu deveria lembrar-me constantemente de que o verdadeiro *salto* consiste em introduzir a invenção dentro da existência. No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental, que iniciarei meu ciclo de liberdade. (FANON apud BHABHA, 1998, p. 30)

É nessa viagem que a poeta se transforma, uma identidade nunca fixa, nem essencial, mas sempre em deslocamento, o que Bhabha (1998, p. 27) explica como sendo “o trabalho fronteiro da cultura”, em que, da produtora(o) cultural subalterna, sempre será

exigido “um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente”. Onde a poeta, de acordo com Brito (2011, p. 8), entende o poema como “um lugar de transgressão”. Têm o seu romper na criação poética, protagonizando uma nova autoria, ou seja, uma “outra interpretação da história a um relato que, anteriormente, só trazia o selo do colonizador” (BRITO, 2011, p. 8). É o caso do poema *des habito* (njanu, 2020a, p. 7),

des habito

êxodos nas ruas
quando hesito vejo você

(njanu, 2020a, p. 7)

Nesse poema, somos transportados para o espaço do trânsito, do transeunte, da passagem. Para o etnólogo e antropólogo Augé (1994, p. 86), dentro do que ele chama de supermodernidade, “tais deslocamentos do olhar, a tais jogos de imagens, a tais desbastes da consciência que podem conduzir, a meu ver [...] às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão”, ou seja, a emergência de não-lugares. Locais que parecem inviáveis de se construir memória, são por isso desabitados como intui o título do poema.

De fato, as ruas não como lugares, mas como os espaços de fuga, do *hesito* frente ao vínculo com o outro. A voz poética anuncia, assim como suscita o etnólogo, um espaço diferente do “lugar antropológico do social orgânico”, que embora se constitua enquanto um espaço onde as relações são possíveis, é sempre um vínculo de “tensão solitária” (AUGÉ, 1994). Em outro poema, *marcha fúnebre* (njanu, 2020a, p. 10), já no título temos uma indicação polissêmica de travessia em múltiplos sentidos – seja na *marcha* no sentido de seguir um curso; seja no *fúnebre* no sentido de passagem pela morte, seja no gênero marcha fúnebre caracterizado enquanto uma composição clássica que é utilizada nos velórios –, ambas dando a possibilidade de exercitar a reflexão sobre um não-lugar da identidade dessa voz poética, que atravessa a cidade em múltiplas travessias:

marcha fúnebre

carregar o corpo do bicho
pela jovita feitosa
faz ver que não
doi assim a ida

djavan toca.

(njanu, 2020a, p. 10)

Falo da identidade, porque agora o *bicho* é um *corpo* que se carrega enquanto *djavan toca*, na *ida* não dolorida pela extensão da avenida *Jovita Feitosa*. Temos aqui, a tomada de consciência solitária desse não-lugar. Pois a voz, reinscreve a polissemia do título dentro do poema, num espaço da passagem solitária pela cidade – a *marcha*; num carregar do corpo do bicho que não doi mais – o *fúnebre*; e, o elemento musical, que constrói a ironia ao se tocar *djavan* no caminho solitário para a *ida* ao velório de uma parte de si (se supormos o *bicho* como sempre o mesmo duplo da poeta), – a *marcha fúnebre*. Mas o que isto tem a ver com a transformação do silêncio em linguagem e ação? Como visto no capítulo anterior, o movimento poético é o lugar da desfixação através do imaginário que temos, onde a poeta faz o estático/fixo/silêncio tornar-se dinâmico/móvel/sonoro.

No caso do poema *janta* (njanu, 2020a, p. 16), por exemplo, o que a voz poética afirma é a criação da “ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 27). Traduzir é experimentar para reinventar, no contexto próprio, algo similar. Poderia ser até antropofágico, se não *exuístico*¹². Porque a *exuística* vai se confirmar em outros momentos nesse zine. Exú, a boca que tudo come, e por isso dono de todas as possibilidades, a chave-interpretativa do tempo, o que tudo devora. Seguindo, o poema:

janta

anticolonial são as calçadas

a periferia é

um pedaço da aldeia
e de áfrica.

(njanu, 2020a, p. 16)

Essa estratégia se dá através da voz poética que reconfigura os significados conceituais em aplicações outras, e as identidades são deslocadas no próprio território conceitual e ao mesmo tempo material. Imagine as calçadas, e tudo o que habita ou atravessa elas: as senhoras e senhores sentadas nas calçadas conversando ou fofocando, as crianças

¹² “É na encruzilhada, como um lugar que dá origem a vários caminhos, e de uma lógica exuística, ou aceitação de tudo que há de mais humano na própria controvérsia do orixá Exu, que terreiros/práticas de terreiro/rito/mito e a própria ancestralidade como horizonte ético, potência inventiva, assumem a reconstrução dos seres, a partir dos cacos gerados pelo colonialismo” (NOGUEIRA, 2020 p.30). Assim, na exuística, o orixá não é apenas um entidade divina e espiritual, ele é uma chave analítica de interpretação do mundo dentro do campo de conhecimentos das epistemologias de terreiro.

brincando nelas, os pedestres seguindo por elas, as pessoas que a atravessam, até os automóveis sendo estacionados sobre. Enfim, pense em todos os transeuntes que desabitam esse não-lugar, e mesmo assim o usufruem, todos são deslizados para dentro e para fora. Para lembrar de Canclini (1989), a postura anticolonial é essa, um hibridismo, um jogo de entrar e sair da modernidade.

No poema acima, *janta*, o título diretamente sugere a alimentação noturna que fazemos. Mas no mistério, a janta aparece enquanto palavra poética decifrada a partir de sua polissemia: pode ser verbo gramaticalmente em sua prefiguração normativa – ele *janta*, ou em uma prefiguração coloquial gramaticalmente oral – você/tu *janta*, ele *janta*, nós *janta*, vocês *janta*, eles *janta*; ou mesmo no papel de substantivo – a *janta*. Revelando em outro ponto a *exuística*, nesse caso, a encruzilhada por onde tudo se fraciona, o atravessamento. Na verdade, uma das possibilidades, entre forma e conteúdo, que o poema nos lança para reflexão, são os seus possíveis valores simbólicos e sua compreensão em níveis morfo-semânticos, já que nenhuma outra palavra ou construção no poema nos oferece, em obviedade, uma significação semelhante. O que temos diante de nós são palavras que, tacitamente, diferenciam-se do significado do título: no nível dos nomes tempo-espaciais – *anticolonial*, *calçada*, *periferia*, *pedaço*, *aldeia*, *áfrica*; e no nível de verbos indicativos de estado – *são*, *é*.

Desta forma, não é tão somente a aplicação de uma categoria, o *anticolonial*, sobre a materialidade urbana em que se encontra, a *calçada*. Sobretudo, a voz poética no seu fazer enunciativo afirma-se contra a colonialidade em uma definição de um espaço plural, dinâmico e fronteiro, de atravessamentos, de passagem – *as calçadas*; e de um espaço que poderia ser estático e central, lugares fixados, se não fosse duplamente identitário – *aldeia* e *áfrica*. Para Bhabha (1998),

Esta arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Novamente, junto com a voz-poética, adentramos no espaço da fronteira, situados no entre-lugar entre as categorias de espaço, de tempo, e de identidade, onde até o que parece essencial no imaginário social – *periferia*/marginal, *aldeia*/índio, *áfrica*/negro –, são pedaços, fragmentos de um passado-presente, e parcelas de “Outros”. A poeta ma njanu, numa direção similar ao ato de transformação do silêncio em linguagem e ação, instaura a ação poética enquanto política de representação singular, fruto de sua subjetivação, mas também coletiva

pela ressonância de suas palavras, numa *contra-colonização*. Não sendo mais a “Outra” do “Outro”, das representações racistas e patriarcais que persistem no imaginário nacional e estadual, mas apreendendo a si própria. Nas palavras de uma outra pensadora negra, a saber, Grada Kilomba (2019),

A idéia que se tem de escrever, quase como uma obrigatoriedade moral, incorpora a crença de que a história pode ser “interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (hooks, 1990, p. 152) [...] uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. (KILOMBA, 2019, p. 27-28)

Se a ação poética da linguagem pode transformar o que era a “Outra” em sujeito, que antes fora objeto de silêncio, e agora é ação, então essa é em uma política em “oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28). Uma política da [auto]afirmação da experiência. E se é, dentro das relações de alteridade e poder, uma política a favor da diferença e de ser diferente, então é uma política de ação afirmativa. Isso porque,

Optar por um fazer poético que se opõe ao discurso do poder estabelecido é, de certa forma, assegurar o direito à fala, pois, por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder. (BRITO, 2011, p. 9)

Mas também porque, de acordo com Silva (2011), citando Duarte, “A literatura negra apresenta tessituras, narrativas e versos comprometidos politicamente com histórias e elementos da memória ancestral e de tradições africanas e afro-brasileiras” (DUARTE, 2005 apud SILVA, 2011, p. 92). E, ademais, considerando que esta categoria não se caracteriza apenas pelos discursos sobre as dimensões específicas da condição do negro e pelas singularidades culturais, mas, acima de tudo, pelo sujeito da enunciação” (SILVA, 2011, p. 95). Ainda segundo a autora,

[...] há explicitamente entre escritores (as) negros (as), que se declaram inseridos na literatura negra, um empenho por inventar representações em que se revertam as que aparecem marcadas por exotismos e inferioridades. Há na literatura negra um eu/nós que se expressa, (auto) representando, por meio de simbologias e repertórios que insinuam deslocamentos de posições de negação e exclusão para vivências de promoção de empoderamentos. Por conta disso, escritores/as negros/as agenciam na escrita significações sociopolíticas e literárias que propõem outros paradigmas e interesses culturais e intelectuais. Isso, possivelmente, também justifica estudos,

publicações, eventos, programas e núcleos, que surgem em ambientes acadêmicos, não acadêmicos e artístico-culturais, permitindo, segundo Miriam Alves (2002), que diferentes singularidades e proposições possam vir à tona na expressão literária. (SILVA, 2011, p. 95)

Há de fato na literatura negra a retificação e a ratificação discursivas, dialeticamente: é, ao mesmo tempo, uma correção e uma confirmação, pois ao passo que recupera-se enquanto um sistema de representação da diferença, negociando com o universo simbólico do “Outro”, confirma-se enquanto um sistema de representação que interroga o *establishment* colonial na literatura nacional. Uma literatura que disputa a ideia de nacional, disputando a hegemonia sobre o que é a nação. Para Bhabha (1998), em sua apresentação sobre lugar, ou melhor, o entre-lugar dos discursos no que chama de pós-colonial, argumenta que:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Essa posição transgressora, singular e coletiva, que contesta/corrigir e colabora/confirma, em um ser e não ser, explicita outro ponto interessante, que é a negociação onde ocorrem as agências contra-discursivas. Assim, fazer literatura mesmo quando vai contra a literatura, ser poético mesmo quando for antipoético. Assim, “a poesia se constituía como uma estratégia de luta, tornando-se um dos lugares de confronto entre colonizados e colonizadores” (BRITO, 2011, p. 9). Ainda para Brito (2011) citando Santiago (1978), o discurso de confronto,

[...] inserido nas lutas anticoloniais, pode ser apreendido dentro de um conceito de palavra(ação), que procuro esboçar nesse momento, tomando como referência inicial uma reflexão de Silviano Santiago. O crítico, ao pontuar o lugar da escrita latino-americana como um espaço de enfrentamento diante da cultura ocidental, identifica o ato de falar-escrever como gesto de oposição. Santiago diz que: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (1978, p.19) [...] um projeto de escrita, que se confundia, que se mesclava com o projeto de construção da nação. O texto se tornava um espaço de enfrentamento pelo conteúdo, pelo projeto de escrita ao qual ele estava filiado e pelo leitor virtual ao qual ele se dirigia, isto é, ao povo. O texto se impunha como palavra(ação). Assim, escrever, segundo os

ideais revolucionários, era agir contra a ordem colonizadora. (BRITO, 2011, p. 9)

Assim, a literatura se faz discurso de confronto, quando, partindo da preocupação e do “esforço para alterar as mentalidades”, disputa os poderes “em um país étnica e racialmente plural” (CUTI, 2010,). O autor Cuti (2010) elege tal reflexão, quando propõe: “Qual a margem de negociação para quem deseja furar o bloqueio que o cerca no ato da construção de seu texto? Pagar o preço pela ousadia de tentar propor a mudança de hábitos de escrita cristalizados e pagar o preço pelo conteúdo não desejado pelas instâncias de poder estabelecidas na área” (CUTI, 2010, [s. p.]). No poema “*indicações para leitura do poema*”, que encerra a segunda seção “II - é preciso dançar no chão molhado”, do zine “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a), encontramos o tom irônico, realçado pelos pontos “1. *devagar e sempre*” e “2. *a primeira língua se repete*”, no subtítulo.

indicações para leitura do poema

1. devagar e sempre / 2. a primeira língua se repete

pressupõe o poema a língua beija a língua na boca que diz o poema
tem silêncio e palavras emudecidas mas não sem voz morrem as
linhas raiva tristeza solidão o poema não lido é uma mulher negra

não lida é a mulher roubada há uma surdez que pode ser vista nos
traços de seu rosto uma negra entre eles só é tida depois de esquecida
morta envelhecida ruídos suspiros sussurros até não haver mais
nada.

(ma njanu, 2020a, p. 22)

Isso porque a metapoética que permeia o poema, permeia também a obra toda, explicitando-se a partir daqui o que parece ser a tese da obra. Mas porque a indicação estaria somente aqui, no meio do chão molhado da boca do dragão? O primeiro ponto – “*devagar e sempre*” – parece dialogar com a primeira informação que encontramos na seção inicial do zine – “*nem toda pressa chega*” –, nos apontando para a totalidade da obra. O segundo – “*a primeira língua se repete*”, estaria então nos apontando para onde? Ora, para o poema em si.

Temos, no poema, a forma híbrida entre a poesia e a prosa. A linguagem não é versificada nem é prosaica. Não obedece nem a um nem a outro. Inicia com um verbo que denota uma ação de incerteza, de suposição sobre a poesia – “*pressupõe o poema*”. O verbo pressupor está na terceira pessoa do singular, ou na segunda pessoa também, dado que coloquialmente utilizamos, no português nordestino, o pronome você/vocês em vez do tu/vós.

Nesse caso, a flexão do verbo na segunda pessoa, tanto do singular quanto do plural, fica da mesma forma que o das terceiras. Estaria, então, a voz poética direcionando-se a um tu e/ou um ele poético? Talvez, mas a ausência de pontuação, pelo menos nessa primeira estrofe paragrafal, parece nos levar além do óbvio. Pois, se o poema precisa de indicação para leitura, esse requer de nós o abandono das obviedades, pelo menos foi o que me pareceu.

Nesse quesito, a poeta me pegou em seu jogo de sentidos. O óbvio é o esperado pela voz poética, ela indica fazer uma leitura vagarosa e constante, e repetir a primeira língua. Então o poema fica na forma como a própria o declama em seu audiózine (ver Figura 2): “pressupõe o poema a língua [repetição] **a língua** beija a língua na boca...” (njanu, 2020b, 8m17s. [tradução livre] [grifo meu]). Esse novo elemento “*a língua*” incorporado pela repetição solicitada parece induzir que a primeira língua é uma pressuposição do poema, onde “a língua beija a língua na boca que diz o poema”.

Isso acontece porque estamos dentro do campo da identidade, terreno movedição de múltiplos desdobramentos. E a identidade-poeta-sujeito-voz situa-se dentro da boca do dragão da América Latina. A língua compõe o elemento erótico, do corpo para o corpo, de onde e para onde o poema é transmitido. Silencioso e mudo, “*mas não sem voz morrem/as linhas*”. Nas linhas, “*raiva tristeza solidão*”, pois “*o poema não lido é uma mulher negra*”. Se pensarmos no que Audre Lorde (2019) propõe sobre o erótico,

Existem muitos tipos de poder, reconhecidos ou ignorados, utilizados ou não. O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. (LORDE, 2019, p. 66)

Na segunda estrofe paragrafal, a mulher “*não lida é a mulher roubada*”, a “*há uma surdez*”, que para Cuti (2010), é “manto de um silêncio midiático” que precisa ser desvelado para “revelar um Brasil que se quer negro [e mulher] também no campo da produção literária, pois o país plural se manifesta no entrelaçamento das ideias e nos intercâmbios de pontos de vista” (CUTI, 2010, [s. p.] [grifo nosso]). Antes de nossa aniquilação enquanto povo, e das nossas diferenças enquanto pluralidades, antes do oblívio da mulher negra “*morta envelhecida*”, antes do silêncio progressivo que são os “*ruídos suspiros sussurros*”, antes da surdez definitiva de nossa sociedade, antes de “*não haver mais/nada*”. Para Cuti (2010),

Há, portanto, autores que armam sua identidade negro-brasileira, enfrentando as zonas de conflito em franca desobediência à ideologia do silêncio. Por outro lado, há aqueles que sussurram uma identidade dentro dos limites estabelecidos pela ideologia dominante, e aqueles autores completamente desidentificados. (CUTI, 2010, [s. p.]

A leitura é a zona de conflito. Sem verso, nem frase, os valores semânticos das palavras são apregoados uns aos outros, precedidos, procedidos, são eles próprios meios de passagem, elementos de uma travessia entre um e outro significado. A poeta constrói a não-forma que é o silêncio das mulheres negras, e usa o erótico como recurso. Para Cuti (2010 [s. p.]), “é com o surgimento de leitores negros no horizonte de expectativa do escritor, bem como de uma crítica com tal característica, que haverá um entusiasmo para que a vertente negra da literatura brasileira se descongele da omissão ou do receio de dizer a sua subjetividade”.

Assim, o outro, a leitora ou o leitor, passa a ser sua forma de contestação. Quando indica maneiras de leitura do poema, a poeta infere-nos no ato de visibilização da mulher negra, que de não lida passa a ser lida. Através dos pontos que indica, constrói o ponto de interseção no qual o receptor interfere no poema, e o poema interfere na leitura do receptor. Transforma-se enquanto transforma o outro em plena zona de conflito identitário, em pleno fazer poético, o silêncio vira linguagem e ação afirmativa.

3.3. POR UMA AMEFRICANIDADE PAN(SEX)AFRICANISTA CONTESTADORA

Os dois poemas escolhidos para encerrar esta seção crítico-analítica da obra “*na boca do dragão da américa latina*” (njanu, 2020a) trabalham com o preenchimento da ausência, do silêncio. São poemas que propõem objetivamente uma [re]produção de identidades e significados negro-brasileiros e “ladido amefricanos”, e subjetivamente, por se situarem na terceira seção da obra, intitulada “III - o amor cria uma linguagem onde inexistem as correntes”, eles parecem surgir enquanto proposições afetivas. Sendo eles, “*heterodoxia pan(sex)africanista*” e “*amefricana*” (njanu, 2020a).

No primeiro, *heterodoxia pan(sex)africanista*, temos no título uma ideia de oposição panssexual e panafricanista. Imagino que, no campo macro, a obra já supõe um entrelaçamento íntimo das africanidades continentais e diaspóricas. É uma confirmação da tese inferida nesse subcapítulo: uma postura negro-brasileira e negro-latina que contesta o os dogmas internalizados no imaginário coletivo no seu nível público (social) e privado (sexual).

Se é uma oposição dogmática, então, significa que põe-se contra discursos estabelecidos e normalizados.

heterodoxia pan(sex)africanista

amar com o nariz, bons ouvidos: qualquer outro genital secreto
onde se roce Nigéria.

(ma njanu, 2020a, p. 28)

No poema temos o deslocamento corporal, de um eros colonial patriarcal (o falo) para um eros contra-colonial (o corpo). “*Amar com o nariz*”? sim amar com o nariz, o visível, e qualquer outro “*genital secreto*”. Este último opõe-se ao enquadramento do determinismo biológico, conotando um corpo que tem potenciais secretos de eroticidade, trazendo alternativas ao pornográfico eros ocidental. Para Lorde,

O erótico é sempre deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas o pornográfico é uma negação direta do poder erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (LORDE, 2019, p. 67)

O que a pensadora nos alerta é que o erótico embora seja sexual, não necessariamente é pornográfico. O corpo não é pornográfico por si só, ele é convencido pornográfico pelos poderes patriarcais e racistas, que quando agem duplamente sobre o corpo, determinam não uma sexualidade, mas uma compulsoriedade sexual e uma hiperssexualização desse corpo. A poeta alerta, aos “*bons ouvidos*”, sobre a compulsoriedade heterossexual e patriarcal através do neologismo “*pan(sex)africanista*”, há aí um hibridismo neológico (se posso chamar assim), pois temos a palavra “sex”.

Há também, por conta da oposição a dupla carga patriarcal-racial, uma oposição à hiperssexualização. Pois, a voz poética lança-se dos lugares não normativos da pansexualidade (identidades sexuais que não se determinam dentro da binaridade de gênero) e da pan-africanidade (identidades africanas e afro-diaspóricas). O verbo e complemento “roce Nigéria” nos direciona para um lugar afetivo, o sexual não pornográfico é sexual afetivo. Buscar quaisquer outros meios de satisfação para efetivar o íntimo é descobrir-se enquanto corpo, que não opõe espírito e política (LORDE, 2019). Para bell hooks, em suas reflexões

sobre o eros na sala de aula, (1995, p. 255): o eros representa “A busca de um conhecimento que nos permita unir teoria e prática é uma dessas paixões”.

Assim, a poeta utiliza-se do eros poético para produzir uma linguagem sem correntes, uma língua onde é possível pensar a partir da Nigéria do corpo, nessa África de nós negros e não negros brasileiros e latino americanos. Ela provoca o leitor a deslocar o norte global, e em seu lugar reposicionar o sul. Essa postura provocativa é afirmada na apropriação da categoria amefricanidade de Lélia González. O poema de título “amefricana” direciona-se para esse lugar político cultural da existência negra no Brasil, e na América Latina:

amefricana

p. pm

não me traduza
sou poesia
infinita

meu balanço é fascinante

rio fácil
vim das águas

e por isso não se engane:

rasgo as margens
quando quero

tomo o mundo
levo tudo

nem aviso ou me despeço.

(ma njanu, 2020a, p. 32)

O poema em questão exercita um sujeito ativo, a voz poética interpõe-se a um tu, que pode ser interno à lírica, ou externo, o próprio leitor, ou mesmo, o pesquisador. Infinitamente, coloca-se enquanto território sinuoso, balançante, nunca determinado. Os versos livres apresentam elementos sonoros que alternam-se entre 4 e 8 sílabas poéticas durante o poema, e em sua tônica assonante produz não uma rima, mas quebras – “-duza/-sia/-nita”, “-nante/fácil/água”, “-gane/margens/quero”, “mundo/tudo/despeço”. Não obediências. Essa não obediência também está no sentido, que começa o poema combatendo a domesticação da voz poética: “não me traduza”. Educa através do “balanço”, “das águas”, para novamente transgredir, rasgar, tomar, levar. Sem aviso ou despedida o poema condensa o

lugar combativo, não só da auto-afirmação (que ainda hoje, principalmente no Ceará, continua a ser uma pauta insistente), mas da proposição de posturas contra-colonizadoras.

Isso porque situar o silêncio é falar de si, de onde se encontra e como se encontra. Creio que se é possível determinar uma tese do conjunto da obra, além daquela, traduzida de Audre Lorde (2019), que ressignifica o silêncio antinegra(o) em um outro silêncio, o da poeta na América Latina. Acredito que essa tese poderia amparar-se dentro das correntes panafricanistas. Na interrelação entre a diáspora e o continentes africano, entre a negritude de cá e a negritude de lá. Num movimento do particular ao internacional.

Assim, para a poeta somos negros como todos os outros, mas não essencializados a partir de uma africanidade mítica, somos os negros daqui. Essa proposta vai se delineando em todo o texto, quando as operações semânticas vão deslocando elementos africanos – “nyiragongo”, “Luanda”, “áfrica”, “norte-americanos”, “akoro ô”, “iglopê”, “pan(sex)africanista”, “Nigéria”, “idés”, “Oya” –, e latino-americanos – “sumaúma”, “yawanawá”, “bob marley”, “antilhas”, “guatanamera”, “amefricana”. Esses elementos vão construindo pontes, instantaneidades, diferenças que opõem-se aos essencialismos, construídos e esperados.

Essa veia aberta que é a literatura negra na América do Sul, por exemplo, reafirma a “encruzilhada cultural da Diáspora do Novo Mundo”, no dizer de Souza (2006, p. 60), “no lugar da Negralização da memória identitária através do processo de reterritorialização da cultura africana nas Américas”. Quando pensamos a poesia negra, ela traduz e transnacionaliza os eventos histórico-políticos da negritude como signos da luta negra que a culminaram. Uma poesia que assume e afirma “um contra-discurso à literatura produzida pela cultura hegemônica”, em poéticas advindas da “vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua” (EVARISTO, 2009, p. 27). Dessa forma, é possível identificar mesmo os elementos em forma e conteúdo, de maneira a reconhecer uma tradição poética negra, que ser herdada de uma “memória histórica da Diáspora africana é, na sua essência, fragmentada, lacunar” (SOUZA, 2006, p. 56). Assim, Hattner (2009) comenta,

[...] parece-me de extrema relevância tentar estabelecer as vias de diálogo da atual produção literária afro-brasileira com toda a tradição literária do país, negra ou não. Podemos, por exemplo, tentar refletir sobre a construção de uma tradição literária negra brasileira apoiada sobre a ligação entre poesia e música pela análise dos aspectos formais da obra poética de Solano Trindade, profundamente enraizada na música popular brasileira, e do poeta Domingos Caldas Barbosa, autor de modinhas e lundus que se

popularizaram tanto aqui quanto em Lisboa no século XVIII. Colocando-se contra a corrente dos modelos estéticos institucionalizados, lutando contra o pouco caso das instâncias de legitimação, que, preconceituosamente, consideram perda de tempo estudá-las, a literatura produzida por afro-brasileiros existe e continuará existindo, nas páginas e nas ruas, talvez ainda como um pingente da literatura nacional, mas certamente com todo o direito a tornar-se passageira de primeira classe.

Essa potencialidade da literatura negra, em fundar um novo lugar de atuação afirmativa das realidades negras, na poética encontra uma força ainda maior. Torna-se uma tradição inventada para buscar a emancipação, que nas palavras de Lorde (2019, p. 47), quando discorre sobre a poesia para as mulheres negras, seria aquela que “cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade”. É assim que SOUZA (2006) nos coloca:

Dizemos que a escritura negra é feita de “vestígios”, de fragmentos da cultura dos povos negros que transplantaram a África para o Novo Mundo e da relação destes e seus descendentes com a cultura de outros povos. A nossa poesia transcende o sentido de pureza da literatura clássica do ocidente. No dizer de Édouard Glissant: “O pensamento do vestígio é aquele que, hoje em dia, se inclui mais eficazmente à falsa universalidade dos pensamentos de sistema”. (GLISSANT, 2002, p. 19 apud SOUZA, 2006, p. 60)

Esses vestígios evocam o pensamento negro a partir de um *não-lugar* (AUGÉ, 1994), sem transitório das memórias e representações das pessoas negras, são “a fragmentação, as suturas do esquecimento que há na fala e escrita de milhões de negros da Diáspora” (SOUZA, 2006, p. 60). E é onde a poeta faz sua encruzilhada, na poética negra que “transita no campo de fundição da memória despedaçada, evocando imagens e lembranças da história silenciada pela não-lembrança do lugar e do nome ancestral [...]” (SOUZA, 2006, p. 62), onde recupera memórias, transforma o não-lugar em um espaço habitado. Se para Hall (2013, p. 379), “a cultura popular negra é um espaço contraditório”, então esse lugar de passagem, de fragmentos, de entremeios “é um lugar de contestação estratégica”, dessa forma podemos pensar o mesmo para a poesia negra. Assim, mesmo o que parece um não-lugar, Hall (2013) adverte:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e nas tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas [...] Em sua expressividade, sua música, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; [...] a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da

cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente - outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2013, p. 380)

Essas tradições de representação, embora possam ser similarizadas em expressões negras, ou seja, coletivizadas em nome de uma unidade poético-literária negra, “na cultura popular negra, estritamente falando, em termos geográficos, não existem formas puras” (HALL, 2013, p. 381). Esse lugar fronteiro e fragmentado da produção cultural negra da Diáspora brasileira, no nosso caso, a de expressão literária, pode ser identificado enquanto partindo de um *entre-lugar*, algo que está sempre em fronteira, sempre se recriando em uma nova fronteira, sempre uma nova e velha tradição.

As próprias categorias, criadas por composição aglutinadas ou justapostas, demonstram o hibridismo necessário para compreensão das estratégias sempre em fronteiras. São as escrevivências (BRITO, 2020), oralituras (MARTINS, L. M., 2013) e oraliterautas (MARTINS, E. S., 2013) que podemos atribuir também as experiências negro-fortalezenses, pois nunca são somente oral ou somente escrito, não somente experiencial ou abstrato, nem somente espiritual/mental ou somente corporal. Pois,

Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2013, p. 381)

Para González (2020),

Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano me levaram a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas ao caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria de amefricanidade. (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.])

Seja para apontar um outro referencial de beleza e cosmovisão, partindo do que parece ser semelhante, seja para contrapor o essencialismo identitário, em uma construção que não se ampara na ideia mítica da África, na verdade são elementos negro-latinos que dialogam com elementos negro-africanos. Lélia González (2020) constrói um raciocínio sobre essa questão. Em sua crítica a fala do arcebispo baiano Avelar Brandão, ela comenta:

Quando se leem as declarações de um d. Avelar Brandão, arcebispo da Bahia, dizendo que a africanização da cultura brasileira é um modo de regressão, dá pra desconfiar. Porque, afinal de contas, o que tá feito tá feito. E o bispo dançou aí. Acordou tarde porque o Brasil já está e é africanizado. M. D. Magno tem um texto que impressionou a gente exatamente porque ele discute isso. Duvida da latinidade brasileira afirmando que esse barato chamado Brasil nada mais é do que uma América Africana, ou seja, uma América Ladina . Pra quem saca de crioulo, o texto aponta pra uma mina de ouro que a boçalidade europeizante faz tudo pra esconder, pra tirar de cena. (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.])

O que González (2020) nos demonstra é que é necessário reconhecer esse pai desconhecido da cultura brasileira, e da latinidade. Desconhecido porque foi bastardinizado, o elemento negro. Já que: “Enquanto denegação de nossa ladino-amefricanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (“democracia racial” brasileira) (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.]). É nesse jogo de ausência (outro nome para o silêncio), de onde emergem as ficções nacionais, e de onde são erigidos os heróis nacionais, continuando o raciocínio da mesma, “É por aí que dá pra gente entender a ideologia do branqueamento, a lógica da dominação que visa a dominação da negrada mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais” (GONZÁLEZ, 2020, [s. p.]). É necessário então, ressignificar essa escrita, dar nome a essa ausência.

4. IDENTIDADES E SIGNIFICADOS NA POÉTICA DE MA NJANU

No curso da história ocidental, as relações entre política e economia sempre desembocaram em relações de poder que afetam o corpo social de variadas formas, mas principalmente na exploração e na negação de direitos básicos, tais como educação, saúde, segurança, lazer. Pelo menos, é a história que conhecemos, a história ocidental. Para citar Marx, “A história [escrita] de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes” (MARX; ENGELS, 2005 [*grifo nosso*]). Postura privilegiada, essa afirmativa detona a onipresente existência de sistemas de dominação, mas apenas de um ponto de vista econômico. Porém, embora circundante no meio acadêmico e no seio das lutas sociais por sua condição auspiciosa, essa afirmativa pode evidenciar ser fruto de um universalismo ideológico incutido através do racionalismo moderno. Para Braúna (2022), os sujeitos ocidentalizados encontram-se sob:

A arrogância e o narcisismo dos teóricos europeus, os quais acionam a epistemologia moderna e reivindicam seu caráter universal, pode ser explicada por meio das análises de Enrique Dussel (1994), em que tais posições estão relacionadas com a ideia de um sujeito cuja localização geopolítica está determinada pela sua existência como colonizador/conquistador, em suma, como Ser Imperial. Uma experiência prévia que se inicia com as conquistas das Américas, em 1492, determinando o Ego conquiro que, por intermédio do racismo epistêmico, interliga-se com o Ego cogito de Descartes. (BRAÚNA, 2022, p. 45)

Será que para todas as sociedades e suas histórias, elas todas são resumidas nas lutas de classes e tão somente estas? Aliás, é bem verdade que as lutas passam pelo fator econômico da subsistência das populações, mas também é verdade que nem todas as populações encontram-se delineadas honestamente nessa “história da luta de classes”. Poderíamos levar em consideração que apenas esse modo de organização racional, desenvolvida pelo marxismo, pode ser considerado como resposta às desigualdades? Para Bhabha (1998):

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos.

Elas Formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 239)

Em Lorde (2019), isso caracterizaria um simplismo que aliena os sujeitos diferentes de suas diferenças. Para ela, “grande parte da história ocidental europeia nos condiciona a ver diferenças humanas como oposições simplistas: dominante/subordinado, bom/mau, em cima/embaixo, superior/inferior” (LORDE, 2019, p. 143), é necessário então compreender que existem estruturas que complexificam as relações de poder, econômicas ou não, na contemporaneidade. A saber, a raça, o gênero, a sexualidade, o território, etc. Adichie (2009) também nos alerta: “É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder”.

Como resposta ao universalismo epistêmico colonialista, outros contra-discursos vão sendo produzidos. Assim, novas ratificações em prol das identidades surgem, o que Kathryn Woodward chama de “Novos Movimentos Sociais” (WOODWARD, 2014), ou seja os movimentos organizados pelas identidades demarcadas enquanto diferença pelo ocidente (raça, gênero, sexualidade, território). Isso demonstra que existe, de fato, outras operações discursivas emergindo dentro nas sociedades, partindo dos movimentos sociais negros, indígenas, feministas, LGBTQIA+, e outros. Sendo, estas operações, formas de erradicar o racismo, o patriarcado, a colonialidade e o eurocentrismo. Propondo que os campos de conhecimento sejam revisionados constantemente, em prol de uma produção científica comprometida com a responsabilidade histórica para com o povo brasileiro em suas diversas identidades, evitando pseudo-teorias que assassinaram e assassinam, ainda hoje, identidades, territórios e significados.

Estes grupos sociais historicamente colocados como subalternos, valem-se de sua diferença para atualizar-se em novas proposições cada vez mais pragmáticas, interseccionando-se, e possibilitando o reposicionamento de identidades e significados não-hegemônicos que antes eram desumanizados, demonizados e criminalizados. São empreendimentos que se articulam no bojo das teorias *panafricanistas*, *feministas*, *queers*, *pós-coloniais*, *decoloniais*, *contra-coloniais* e pelas *epistemologias do sul*. Enfim, qualquer outro deslocamento distanciados do universalismo do modelo europeu ocidental ou do neo-imperialismo da hegemonia global, cravado pelo colonialismo, sempre enfrentaram a supressão de seus significados e práticas: o *racismo epistêmico* ou *epistemicídio*.

Desta forma, os sujeitos passam a atuar para a efetivação de conscientização e reivindicações das pautas para a emancipação de suas diversidades através de

contra-discursos. Não mais “se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas” (HEBERMAS, 1987, p. 348 apud BHABHA, 1998, p. 240). Ou seja, os contra-discursos anticoloniais são significados e autorizados socialmente por sujeitos de grupos minorizados, em movimentos sociais, que reposicionam seus elementos simbólicos como forma de contestar politicamente a realidade desigual que impõe-se frente às suas identidades.

No que tange às populações negras e suas identidades, estas possuem sistemas de representação, ou seja, “práticas de significação e sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2014, p. 17-18). Esta relação entre as identidades negras e as representações simbólica sobre esta, no processo cultural, estabelece processos individuais e coletivos que inserem os produtos culturais que exprimem os símbolos dessas identidades como diferenças dentro do imaginário social.

Seria assim, o racismo também um sistema simbólico de representações negativas ao indivíduo negro/negra/negre. Uma espécie de controle da enunciação, onde “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2014, p. 18). Assim, a representação leva a identificação, “processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades” (WOODWARD, 2014, p. 18-19). Assim, os significados e identidades, ou a representação e a identificação, nunca são cristalizados, mas podem ser contestados e são cambiantes. Dessa forma podem ser posicionados, deslocados, deslizados e reposicionados, dependendo das disputas e solavancos histórico-políticos.

É a esse fator cambiante e possível de contestação que podemos frisar a agência negra. Para Bhabha (1998, p. 240), “essas contingências são frequentemente os fundamentos da necessidade histórica de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação, de encenar outros antagonismos sociais”. Essas estratégias são muitas vezes transnacionais tanto quanto tradutórias (BHABHA, 1998).

Assim, qualquer expressão cultural enquanto sistematização pode ser compreendida enquanto estratégia representacional, em suas dimensões transnacionais – de deslocamento, migração, diáspora, relocação –, e tradutórias – da complexidade da “essência”, ou não, (WOODWARD, 2014) do significado cultural e dos sistemas de significação da cultura –, do “discurso natural(izado), unificador, da ‘nação’, dos ‘povos’, ou

da tradição ‘popular’ autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas” (BHABHA, 1998, p. 141), é o que traz-nos à consciência de que um fazer cultural é um constructo e a tradição é uma invenção.

Nos meandros dos Estudos Literários isso não é diferente. Esse campo de estudo tem direcionado um olhar mais atento e crítico às sistematizações literárias antes feitas, que não reconheciam a existência de produções culturais relativas à raça, gênero, sexualidade e território. Ao longo da história da literatura no Brasil, houve muitos pensadores/as, críticos/as, teóricos/as e escritores/as que debruçaram-se sobre a possibilidade de uma organização conceitual e sistemática do que é literatura, e na possibilidade de existir uma literatura nacional brasileira.

Hoje sabemos que, sim, é possível. Que existe, e está em vigor, uma delimitação consolidada da produção literária do país, conceituada como *Literatura Brasileira*. Partindo desta premissa, podemos perceber que a própria categoria *literatura nacional* ou *literatura brasileira* passa a se diversificar, embora essa diversificação não seja tão consensual entre alguns estudiosos. O estabelecimento de categorias outras, consolidadas ou não pela academia, passa a resultar em concepções afirmativas outras, ainda mais abrangentes da produção literária.

Sabe-se, também, que em âmbito nacional, algumas propostas de capilarização e subdivisões foram reivindicadas, seja como escola estética pelos grupos de escritores e críticos literários historicamente (a saber, romantismo, simbolismo, realismo, modernismo brasileiros), seja como categoria identitária pelos escritores/as e pesquisadores/as em suas diversidades (a saber, literatura popular, literatura nordestina, literatura feminina, literatura negra ou afro-brasileira, literatura indígena, etc.).

Desta forma, o conceito de literatura brasileira parece guardar em si outras sistematizações da produção literária, bem como parece hibridizar-se a outras concepções da produção humana, abrangendo outras configurações estéticas, históricas e culturais do fazer poético. No caso das categorias identitárias - por território, gênero, sexualidade, raça, etc. - da produção cultural de expressão poética, os/as poeta e escritores/as parecem agenciar os dispositivos culturais, não somente assimilando suas diferenças, mas deslocando-as enquanto identidades e significados na disputa pelo imaginário coletivo popular. Esses agenciamentos denotam um certo protagonismo no fazer artístico como ações afirmativas para sua inscrição no *circuito da cultura* (WOODWARD, 2014) literária nacional, regional, ou mesmo local.

É o caso do conceito *Literatura Negra, Literatura Afro-Brasileira* (SILVA, 2014), ou mesmo *literaturas negro-brasileira* (CUTI, 2010). Esse movimento de formação de outros

cânones literários através do agenciamento das tradições marginalizadas que guardam os seus significados, no nosso caso, os da comunidade negra e suas interseccionalidades, que de acordo com Akotirene (2019, p. 24), “racismo, capitalismo e heteropatriarcado devem ser tratados pela interseccionalidade observando os contornos identitários da luta antirracista diaspórica”. Assim, essa apropriação das técnicas modernizadoras para *renovação/ inovação* das *culturas populares* (CANCLINI, 1989), representa a inclusão das produções e das subjetividades semântico-sintáticas desses grupos em um *circuito da cultura*, e constrói pontes para que estes grupos disputem o imaginário social/ racial popular. Para Evaristo (2009),

Há muito, um grupo representativo de escritores(as) afro-brasileiros(as), assim como algumas vozes críticas acadêmicas, vêm afirmando a existência de um corpus literário específico na Literatura Brasileira. Esse corpus se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira. [...] Convém ainda ressaltar que, mesmo da parte daqueles que reconhecem a existência de uma literatura afro-brasileira ou negra, há divergências de entendimento quando se coloca a questão do sujeito autoral e a sua “insinuação”, a sua “infiltração”, o seu “intrometimento” enquanto voz que se enuncia no texto. (EVARISTO, 2009, p. 17-18)

De acordo com Domício Proença Filho (2004), que versa sobre a categoria, o mesmo acredita ser essa uma das “novas e sutis armadilhas marginalizantes”, dado que passa a fazer parte do “jogo do racismo velado” do negro/a consigo mesmo/a, se auto marginalizando, ou buscando promoção apenas por sua condição racial. Além disso, para o autor, essa é uma espécie de adjetivação limitadora, por retirar o/a literato/a branco/a do bojo da categoria, pois “o opositor não é o brasileiro branco, mas o brasileiro preconceituoso” (FILHO, 2004). Por outro lado, outros pensadores vão corroborar com a categorização pautada na negritude. É o caso de Ana Rita Santiago da Silva (2011) que, ao contrário do autor supracitado, acredita que a literatura negra “se constitui como possibilidade de destecer tessituras nutridas por depreciações presentes nas teias literárias e de tecer textos com fios afirmativos de identidades negras brasileiras” (SILVA, 2011, p. 94).

A autora ainda nos diz que os termos *literatura negra* e *literatura afro-brasileira* “não são expressões hegemônicas e consensuais, pois não faltam críticos, estudiosos e escritores que as refutam”, nas palavras da pesquisadora, a motivação por trás da negação desse conceito parte da ideia de que a literatura já “se pretende única e universal [...]” (SILVA, 2014, p. 93). Dessa forma, surge a reflexão sobre a possibilidade de uma

identificação especificada em raça interna (e externa) à categoria literatura brasileira, numa conceituação que referenciaria a identidade negra na produção, no conteúdo e na recepção, tornando-a uma ação afirmativa de inclusão da negritude, e de enfrentamento ao universal compreendido como hegemônico. E, enquanto ação afirmativa, os agenciamentos das identidades e significados na produção das obras literárias negras seriam medidas reivindicatórias. Sendo assim, fica a questão: podemos subentendê-la como política pública pelos direitos da comunidade negra? Esta encruzilhada histórica e global entre as expressões literárias negras e o Movimento Negro, ajudou a delinear o lugar fronteiriço das literatura negra. Tanto que, parte dessa consciência e autoafirmação poética da raça negra por escritores/as e poetas negros e negras têm permitido a possibilidade de concepções ainda mais específicas, interseccionadas ao movimento de mulheres negras, a exemplo da *literatura afro-feminina* (SILVA, 2014). Para Akotirene (2019):

A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem. Eu não posso falar da perseguição do homem africano aos homossexuais e às lésbicas no território sem utilizar aporte interseccional na identificação dos norteados evangélicos, heterossexistas, propalados pela Europa [...] (AKOTIRENE, 2019, p. 24)

Sendo assim, podemos compreender as literaturas não-hegemônicas, como é o caso da produção cultural de expressão literária negra, no nosso caso, a Literatura Negro-Brasileira produzida em Fortaleza/CE, como ações afirmativas, delineadas enquanto um sistema próprio de reivindicações locais, que não anula a coletividade nacional e global das populações negras, mas soma-se a estas, num empreendimento *panafricanista*. Isso significa dizer que esses produtos culturais podem interferir na dinâmica dos poderes coloniais nesse território, ao passo que lançam símbolos novos, humanizados, na linha de frente do combate ao racismo, ao sexismo e à colonialidade na disputa de imaginários populares possíveis. Para Akotirene (2019)

A interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas. Trata-se de experiência racializada, de modo a requerer sairmos das caixinhas particulares que obstaculizam as lutas de modo global e vão servir às diretrizes heterogêneas do Ocidente, dando lugar à solidão política da mulher negra, pois que são grupos marcados pela sobreposição dinâmica identitária. É imprescindível, insisto, utilizar analiticamente todos os sentidos para compreendermos as mulheres negras e

“mulheres de cor” na diversidade de gênero, sexualidade, classe, geografias corporificadas e marcações subjetivas. (AKOTIRENE, 2019, p. 29)

Todas essas questões antecipam novas concepções sobre as identidades negras femininas no município de Fortaleza/CE, reposicionando-as positivamente na construção de um novo imaginário social popular. Essa orientação contra-hegemônica da poética que negocia os próprios significados e as próprias identidades com o *moderno*, num *entrar e sair* (CANCLINI, 1989), através dos símbolos africanos e afro-brasileiros, tornam a ideia de uma literatura negro-brasileira de Fortaleza/CE possível, como que uma arma de superação do *mito da democracia racial* (NASCIMENTO, 1978), e da *inexistência de negros no Ceará* (SANTOS; JUNIOR, 2010), a que chamo de *mitos contraditos do racismo nacional e estadual*, e que se demonstram as problemáticas-cerne das violências raciais cometidas contra essas populações

Assim, no que concerne à poesia negra no Brasil, podemos dizer que existe uma poética em curso para a qual os elementos da negritude, seus significados e suas identidades, são postos em ação como política afirmativa, e também enquanto resistência contra as violências coloniais racistas e patriarcais, que persistem em nossa sociedade. São poéticas negras que podem ser encontradas historicamente e geograficamente pelo Brasil. Essas poéticas, cada uma a seu modo, propõem reflexões sobre a subjetividade negra brasileira, as reparações e reconstruções históricas do legado africano e afro-brasileiro, bem como as possibilidades de futuro para esse grupo, interseccionando-se com as políticas de gênero e sexualidade. Também, exercem diálogos aos sistemas simbólicos de expressão negra ao redor do globo, nas diásporas ou em África.

5. COMEÇO-MEIO-COMEÇO

Sem conclusões ou considerações finais, afirmo novamente que não pretendo com esse trabalho fechar a obra, ou poemas, ou mesmo a autora em um espaço/lugar fixo. Não é meu papel enquadrar o sujeito, a voz ou a obra poética. Como a poeta ressalta em seu poema, ela rasga as margens e some (njanu, 2020a, p. 32). Busco, na verdade, fortalecer o espaço aberto, livre, através do diálogo com teóricas(os) e pensadores(es) que querem a liberdade também. Compreendendo-se, aqui, que alguns desses diálogos realizados a partir da minha leitura de mundo, minhas experiências, encontrar um lugar onde a literatura e, especificamente, a poesia de Fortaleza/CE, seja contemplada. E que podem e serão maior e melhor trabalhados em minha dissertação e futuras contribuições ao campo dos estudos literários, estudos culturais e dos estudos das relações étnico-raciais.

É nesse movimento espiralar, que começa na gente mas nunca termina na gente, que pretendo trazer à tona um dos [infinitos] papéis da postura juvenil e independente dos artistas locais das periferias do município onde cresci. Em Fortaleza, no Ceará, onde os agenciamentos de significados e identidades por parte da população negra e suas expressões culturais, por exemplo, têm sido recorrentes, ma njanu surge como prova viva e atuante de que a poética nesse lugar também é antirracista e feminista, e centralizadora de sua territorialidade.

Assim, como desdobramentos dessa e doutras manifestações culturais, as populações negras do município alicerçadas nas práticas reivindicatórias dos movimentos sociais negros brasileiros e internacionais têm conquistado, nas últimas décadas, leis de subsídios específicas à essa comunidade marginalizada. Desde políticas de direcionamento de verbas públicas destinadas à cultura do estado do Ceará; inserção de cotas raciais para o preenchimento de vagas por proponentes negros e negras em editais de fomento e produção cultural; iniciativas de fortalecimento das bibliotecas comunitárias nas periferias; e atividades sociais ligadas à cultura e à literatura nas periferias. Essas medidas, que impulsionam a capacidade criativa da população negra e periférica, também provocam na juventude a autoestima necessária para o empreendimento artístico-literário, promovendo a cena cultural da capital Fortaleza, e do estado como um todo. Sobre essa questão, procurarei em trabalhos posteriores trabalhar com maior ênfase e prioridade, o que não faço neste trabalho.

A população artista negra e periférica muitas vezes não conhece sequer a existência dos editais, nem dispõem das estratégias de letramento necessárias para a realização da inscrição. Sem contar que a disputa por vagas nos editais de arte e cultura é

enorme. Cabe ressaltar, porém, que a realidade da produção artística negra e periférica pela institucionalidade é um movimento recente e, acreditar que só podemos esperar medidas públicas pelos órgãos de fomento à cultura, é de certo modo ingênuo. É exemplo, também, que artistas contratados/as a partir de editais são submetidos a atrasos de pagamento, e acabam sendo desmotivados a continuar seus empreendimentos artísticos.

A ausência de dispositivos culturais, ainda sim, obriga os produtores de artes em geral a se organizarem em movimentos, coletivos e comunidades associativas. Em Fortaleza, por exemplo, há produções culturais da população negra que são concebidas de maneira independente, sem subsídios públicos ou mesmo sem o apoio de produtoras e editoras. No que tange à produção cultural de expressão literária, estas sempre estiveram presentes no circuito cultural das periferias através dos saraus, da poesia no busão, da venda de zines poéticos e dos demais encontros de juventude, aliadas a música, a dança e a outras expressões performáticas.

Seguindo esta esteira, o acesso à produção pelas secretarias municipais e estaduais de cultura não tem sido a única a ser reivindicada, ao contrário, essas ações supracitadas reforçam que as políticas comunitárias através dos coletivos, dos movimentos, das associações de bairro e de outras entidades organizacionais da micro-política, tem evidenciado a autonomia da comunidade negra em Fortaleza. Muitas das obras e atividades culturais de expressão literária negra e periférica de Fortaleza são realizadas através de financiamentos coletivos, e estão correlacionadas a grupos culturais e bibliotecas comunitárias das/nas periferias espalhadas pela cidade.

A poeta ma njanu introduz-se na cena local, a partir da publicação independente, do zine enquanto suporte para a urgência da ação afirmativa de sua literatura. No qual, embora os movimentos sociais tenham e têm reivindicado políticas de acesso à produção cultural, a falta de incentivo ainda persiste. A própria poética da reivindicação dos poemas que encontramos espalhadas e espelhadas pela cidade, não somente da poeta em questão, demonstram que a literatura negro-fortalezense é uma ação afirmativa contra as ideologias de embranquecimento e de assimilação e contra os mitos contraditórios de que no Ceará não negros, negras e negres e/ou que no Brasil todas as raças convivem em harmonia. As escrituras e oralidades negro-fortalezenses deixam nítido o papel da luta negra por trás das pautas dessa comunidade. São escritas, oralidades e corporeidades que [s]urgem no intuito de buscar meios de reconhecimento dos corpos e dos saberes da comunidade negra-fortalezense, bem como de retirá-las do lugar colonial de seres animalizados e criminalizados através das instituições municipais e estaduais.

Esse protagonismo tem aberto caminhos gradativamente, ao modo que desemboca na autonomia dos povos negros da cidade de Fortaleza, principalmente da juventude negra, em relação à produção cultural de significados e identidades. Essas políticas vêm sendo refletidas na produção cultural do território, no que tange às expressões literárias através da consciência e autoafirmação poética da raça negra por escritores/as e poetas negros, negras e negres. A poeta ma najnu, por exemplo, compõe um coletivo de escritoras, artistas e poetas negras chamado Pretarau - Sarau das Pretas, que atuam em Fortaleza/CE, sendo elas mesmas as propositoras e articuladoras de eventos nas periferias ou em territórios cênicos da cidade.

Desta forma, compreender as literaturas não-hegemônicas como ações afirmativas significa entender que esses produtos culturais interferem na dinâmica dos poderes coloniais ao passo que lançam identidades e significados negros humanizados na linha de frente do combate ao racismo, ao sexismo e a colonialidade. Eles reafirmam positivamente a imagem de sujeitas que historicamente foram colocadas como negativas e problemáticas. Ou seja, são agenciamentos que deslocam símbolos no imaginário social, e principalmente racial, do município e desafiam o *status quo*, pois só funcionam por que, na tentativa de se fazerem centro, rumam a margem e tornam do centro uma periferia.

São temas dessas produções culturais de expressão literária negra de Fortaleza o direito à cidade, o acesso ao transporte público de qualidade, a segurança pública, a saúde, a religiosidade, a raça, o gênero e a sexualidade. Todas essas questões constroem novas significações sobre as identidade negras, reposicionando-as positivamente na construção de um novo imaginário social. Essa orientação contra-hegemônica da poética que se autoriza sobre os próprios significados e as próprias identidades para obtenção de consciência negra - pauta esta que está na fundação dos movimentos sociais negros brasileiros da década de 30, e reforçadas na década de 80 do séc. XX - através dos símbolos africanos e afro-brasileiros que alimentam a literatura negro-fortalezense enquanto arma de superação dos mitos da democracia racial e da inexistência de negros no Ceará. Essa empreitada problematiza a condição contraditória em que se encontra a população, cerceada por dois mitos quase que antagônicos: o mito de que no Ceará não há negros, somente brancos e pardos, e poucos indígenas; e o mito da democracia racial brasileira, segundo a qual, no Brasil, todas as raças vivem em harmonia. A literatura, enquanto uma categoria científica utilizada para classificar um conjunto de estruturas textuais artísticas, deve ampliar-se cada vez mais para os discursos vinculados às identidades não hegemônicas.

Se hoje é possível ver uma diversidade de temáticas que alinham significados e identidades marginalizadas em narrativas ficcionais e não ficcionais, textos teatrais e poemas,

isso acontece porque são esses gêneros agenciados pelos sujeitos oprimidos pelas estruturas coloniais – a raça, o gênero, a sexualidade, o território. Esse movimento de formação de outros cânones literários através da inclusão das produções de grupos que foram silenciados historicamente constrói pontes que disputam e contestam o imaginário social.

Essas narrativas poéticas produzem significados e identidades negros positivos para contestação dos mitos coloniais e eugenistas de que o Estado do Ceará não tem negros, e o mito da democracia racial que versa a falácia de que todas as raças no Brasil existem em plena harmonia. Esses mitos, que embasam o imaginário racial e social das populações fortalezenses, fundamentam também as relações de poder, ao passo que invisibilizam a população negra enquanto assassinam seus territórios, identidades e significados. A estratégia perfeita para o genocídio, matar quem não é sequer reconhecido.

Outro ponto a ressaltar, é que quando nos percebemos frente a esse lugar da produção cultural negra e periférica, é que as expressões artísticas, enquanto atos sociais repleto de discursos, funcionam como afirmações identitárias. Assim, a literatura negra fortalezense é uma autoafirmação, uma política pública afirmativa e independente, de fortalecimento da consciência negra. Que eleger não somente heróis e heroínas marginais, como também reitera símbolos, linguagens e sons negros e dissemina a cultura e história africana e afro-brasileira na construção de mundos para a população negra.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda N.. **O perigo de uma única história**. [2009]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wOk17RPuhW8>>. Acesso em: 15/05/2023.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado**: literatura brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, v. 7, 2010.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/SP: Papirus, 1994.

AZIGON, Tales (Org.). **Ruma: poemas de saraus**. Fortaleza: SECULT, 2019

BHABHA, Homi K.. **O local da Cultura**. [tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves], Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRAÚNA, Kaio Alexandre de Sousa. CONTRA O UNIVERSALISMO OCIDENTALIZADO. CAMINHOS PARA IMAGINARMOS OUTROS MUNDOS. **Revista de Estudos Anarquistas e Decoloniais** - UERJ. Rio de Janeiro: v. 02, nº 02, 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - Estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, ed. 13, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, ed. 13a, 2012.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. [tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand]. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CONCEITOS. **Conceito de Prelúdio**. São Paulo: Editora Conceitos, 2016. In: <<https://conceitos.com/preludio/>>. Acesso em: 15/05/2023.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/prapedi/wp-content/uploads/2021/05/Literatura-Negro-Brasileira-Col.-Consciência-em-Debate-by-Cuti-z-lib.org_.pdf> Acesso em: 23/06/2013.

EVARISTO, Conceição. “Em legítima defesa”. In: CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte: v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GIL, Laura Pérez; NAVEIRA, Miguel Carid. **YANAMAWÁ**. Povos Indígenas do Brasil, 1999. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawanawá>> Acesso em 27/06/2023.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, [s. p.], 2020. Disponível em: <<https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>> Acesso em 15/05/2023.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HATTNER, Álvaro. A poesia negra na Literatura afro-brasileira: exercícios de definições e algumas possibilidades de investigação. **Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários**, São Paulo: v. 17-A, 2009.

hooks, bell. Intelectuais Negras. **Estudos feministas**. Florianópolis: v. 3, ed. 4, p. 464-478, 1995.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Trad.: OLIVEIRA, Jess. Rio de Janeiro: Cobogó, ed. 1ª, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. [tradução Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro]. São Paulo: Companhia das Letras, ed. 1ª, 2015.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. [tradução Stephanie Borges]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Ed. 1ª, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MIGNOLO, Walter D.. **DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA: A OPÇÃO DESCOLONIAL E O SIGNIFICADO DE IDENTIDADE EM POLÍTICA**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

njanu, ma. **gosto muito de pedras**: poemas. Fortaleza/CE: ma njanu, 2022.

njanu, ma. **na boca do dragão da américa latina**. Fortaleza/CE: ma njanu, 2020a.

njanu, ma. **na boca do dragão da américa latina**. [audiozine] Fortaleza/CE: ma njanu, 14m53s, .2020b. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/show/6TdG4B3ZHBkJRtodULFTIU>> Acesso em: 07/04/2022.

njanu, ma. **olho de tigre com fome**: considerações sobre uma literatura perversa. Fortaleza/CE: ma njanu, 2020c.

Njanu, Ma. Trilogia mulher da zona urbana. In: AZIGON, Tales (Org.). **Ruma**: poemas de saraus. Fortaleza: SECULT, 2019.

NOGUEIRA, S. **Intolerância religiosa**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2020.

REIS, Diego dos Santos. Saberes encruzilhados: (de)colonialidade, racismo epistêmico e ensino de filosofia. DOSSIÊ - Educação, democracia e diferença. **Educar em Revista**. Curitiba: v. 36, 2020.

RIBEIRO, Débora. **Prelúdio**. DICIO: Dicionário Online de Português: 2018. Disponível em:
<<https://www.dicio.com.br/preludio/>> Acesso em: 15/04/2023.

SAID, Edward W.. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. [tradução de Rosaura Eichenberg]. São Paulo: Companhia das Letras, Ed. 1ª, 2007.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília: Projeto Encontro de Saberes, 2015.

SILVA, Ana Rita Santiago. **Da literatura negra à literatura afro-feminina**. Cachoeira/BA: UFBA, Revista Via Atlântica, n. 18, 2011.

SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento Silva. **Rede de Afetos**: práticas de re-existências poéticas na cidade de Fortaleza (CE). (Dissertação) Fortaleza/CE: UECE, 2019.

SANTOS, Marlene Pereira dos; JUNIOR, Henrique Cunha. **População negra no Ceará e sua cultura**. Rio de Janeiro: Revista África e Africanidades, nº 11, 2010.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia Negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. [tese de doutorado] Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE: 2006.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**. Salvador/BA: vol. 4, nº. 4, p. 133-144, 2020.

WOODWARD, Kethryn. **Identidade e Diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.