

*Negra, afro-brasileira, afrodescendente: a literatura
de Zeli de Oliveira Barbosa*

Anselmo Peres Alós

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (BRASIL)

ABSTRACT

The aim of this paper is discussing some polemical points when it comes to the Brazilian literature written by afro-Brazilian writers. What is the most adequate category to use for talking about these texts: afro-Brazilian literature? Afrodescendent literature? Brazilian black literature? After that, it is presented a “study case” focusing the short novel *Ilhota*, written by Zeli de Oliveira Barbosa.

Keywords: Zeli de Oliveira Barbosa, *Ilhota*, Afrodescendent literature, Afro-Brazilian literature, Brazilian black literature.

O objetivo deste ensaio é discutir algumas posições polêmicas no que diz respeito à literatura brasileira produzida por escritores afrodescendentes. Qual é a categoria mais adequada de se usar quando se fala desses textos? Literatura afro-brasileira? Literatura afrodescendente? Literatura negra brasileira? Em seguida, é apresentado um “estudo de caso”, tomando como objeto de análise a novela *Ilhota*, escrita por Zeli de Oliveira Barbosa.

Palavras-chave: Zeli de Oliveira Barbosa, *Ilhota*, Literatura afrodescendente, Literatura afro-brasileira, Literatura negra brasileira.

Antecedentes históricos e polêmicas conceituais

Corre em mim
o sangue do negro
que ajudou na tua construção
que te deu uma música
intensa como a liberdade

Eu te amo América
porque em ti também
virá a vitória Universal
onde o trabalhador
terá recompensa de labor
em igualdade de vida
(Solano Trindade 1992, 53)

O episódio da Revolução Haitiana já marcaria a história dos africanos escravizados nas Américas como uma luta de natureza anticolonialista. Entre 1791 e 1804, os africanos escravizados no Haiti (à época, Saint-Domingue, colônia francesa caribenha) fizeram um levante contra o poderio colonial francês. A vitória tornou o Haiti o primeiro Estado Nacional negro nas Américas, ao mesmo tempo em que expulsa os franceses da ilha, e termina com o regime de escravidão. No campo cultural, essas condições produzem um movimento chamado *indigénisme* no Haiti (Chamoiseau, Bernabé, Confiant 1990). Cabe ressaltar, entretanto, que esse movimento é bastante diferente do *indigenismo* que se desenvolveu nos territórios americanos ocupados pela Espanha. Como as populações autóctones haitianas foram completamente dizimadas, esse indigenismo voltou-se principalmente para a recuperação das tradições culturais dos africanos escravizados (enquanto o *indigenismo* buscava a recuperação das heranças históricas e culturais dos povos indígenas originários dos territórios hispano-americanos).

É nos Estados Unidos, no bairro do Harlem, onde a população negra manteve vivas formas artísticas herdadas da ancestralidade africana, que surge o Renascimento Negro, entre as décadas de 1910 e 1920. A *Negro Renaissance* pretendia revitalizar a autoconsciência dos afro-estadunidenses não com um utópico retorno à África (que não raro assume o papel de uma mítica terra prometida), mas sim com uma redefinição do papel do negro em terras estadunidenses. Cuba também se destaca, a partir do início do século XX, como um polo cultural de discussão importante, com o surgimento do *negrismo* cubano. O *negrismo* destaca-se como um movimento intelectual que põe ênfase nas manifestações culturais e nas problemáticas sociais das populações negras antilhanas, e possui vínculos estreitos com as discussões propostas a partir da Renascença Negra do Harlem, nos Estados Unidos. Em Cuba, os nomes mais

importantes do movimento foram os dos poetas Emilio Ballagas e Nicolás Guillén, mas também são dignos de nota Manuel de Cabral (na República Dominicana), Luis Palés Mattos e Julia de Burgos (em Porto Rico).

Ainda no contexto latino-americano, não se pode esquecer dos departamentos ultramarinos franceses. Na Martinica, em Guadalupe e na Guiana Francesa surgem nomes como os de Aimé Césaire e Franz Fanon (Martinica) e Léon-Gontran Damas (Guiana Francesa), que juntamente com o do senegalês Leopold Sédar Senghor idealizam a *négritude*, movimento cultural e filosófico fundamental que preconizava o cultivo de uma consciência negra a partir da década de 1930 (Depestre 1980; Moura 1983). No Brasil, essas discussões começam a ganhar corpo simultaneamente ao aparecimento da *négritude* francófona, com a criação da Frente Negra Brasileira, em 1931. Na década de 1940, é criada a Associação de Negros Brasileiros (mais especificamente, em 1945). Finalmente, no fim da década de 1970, em pleno contexto de regime de exceção no Brasil, surge o Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978. Acredito que essa rápida contextualização histórica é fundamental no contexto dos estudos literários que se preocupam com a compreensão da literatura escrita por afro-brasileiros.

Para alguns teóricos, críticos e escritores, o que determina a especificidade da literatura escrita por afrodescendentes no Brasil seria o resultado da experiência existencial de “ser negro” no Brasil. Alinham-se aqui Eduardo de Assis Duarte, Maria Nazareth Soares Fonseca, Conceição Evaristo e Cuti, entre outros nomes de destaque. Outros pesquisadores, entretanto, contestam essa afirmação e defendem a ideia de que a literatura negra pode ser produzida por qualquer autor que retrate negros como possuidores de uma cultura de valor – como é o caso, por exemplo, da noção de *poesia negra brasileira* ainda hoje defendida por Zilá Bernd. Domício Proença Filho também defende essa ideia. Isso faz com que emergja uma curiosa – para não dizer perigosa – categoria literária: a de *literatura negra brasileira (de autoria branca)*, na qual se enquadrariam escritores como Jorge Amado e Jorge de Lima. Finalmente, há ainda aquele grupo de teóricos, críticos e escritores que resistem à colocação de qualquer adjetivo a qualificar o substantivo *literatura*, alegando que qualquer qualificativo diminuiria o valor artístico e intransitivo do literário, que estaria acima de qualquer adjetivo¹.

O termo *literatura negra brasileira* apoia-se principalmente na questão histórica, alinhando-se com as demandas políticas do movimento negro brasileiro. Apoia-se também no legado histórico dos *Cadernos negros*, periódico literário publicado continuamente desde 1978, de forma cooperativa e frequentemente autofinanciada, por um coletivo de escritores negros. Zilá Bernd, em *Literatura e*

¹ Caberia aqui, talvez, uma discussão acerca do porquê desses mesmos teóricos, críticos e escritores manifestam posturas agônicas que beiram ao desespero intelectual na defesa e na manutenção de qualificativos tais como os de universal, *canônico ou ocidental*.

negritude na América Latina (livro publicado em 1987), defende a polêmica posição (questionada por muitos pesquisadores brasileiros) de que a *literatura negra brasileira* é definida por marcas textuais de ‘um eu enunciador que se quer negro’ e não pela questão da identidade étnico-racial do autor que produz o texto literário em questão. Apresenta-se aqui um grave problema de legitimidade epistêmica na produção da literatura negra brasileira: isso permite que escritores brancos usurpem o lugar de produtores de bens simbólicos e se reivindicuem como ‘autores de literatura negra’. Isso permitiria também que um autor branco, como Jorge Amado, fosse considerado *literatura negra* – em especial como nos momentos em que escreve sobre temáticas negras/afro, como no romance *Jubiabá* – (Bastide 1970).

Bernd defende essa posição como maneira de se contrapor ao trabalho de David Brookshaw (autor de *Raça e cor na literatura brasileira*), que à época da publicação de *Literatura e negritude na América Latina* era um dos poucos estudos de fôlego sobre o assunto que havia sido publicado no Brasil. Como Brookshaw estuda separadamente autores brancos e autores negros no que diz respeito à temática afrodescendente no Brasil, Bernd contornou o que ela via como uma espécie de *apartheid* crítico ignorando a identidade étnico-racial dos autores e privilegiando a questão temática/textual em sua definição de literatura negra brasileira.

Em *Introdução à literatura negra* (publicado em 1988), ao centrar-se especificamente na poesia negra produzida no Brasil, Bernd continua insistindo nessa emergência de um eu-lírico que se quer negro como principal traço para caracterizar esse *corpus* de textos literários, deixando completamente de lado a questão da identidade étnico-racial do escritor. Para ela, “essa coincidência do eu-lírico com o eu-que-se-quer-negro marca o trânsito de uma consciência crítica da realidade” (Bernd 1988, p. 56). Tempos depois, em 2003, a autora publica o ensaio “Literatura negra no Brasil”, no seu livro intitulado *Literatura e identidade nacional*. Ao contrário do que a autora faz em seus outros ensaios, aqui ela já manifesta entender uma espécie de equivalência entre os termos “literatura negra, ou literatura afro-brasileira, ou ainda afrodescendente”:

[...] [literatura negra] é aquela onde emerge uma consciência negra, ou seja, onde um “eu” enunciador assume uma identidade negra, buscando recuperar as raízes da cultura afro-brasileira e preocupando-se em protestar contra o racismo e o preconceito de que é vítima até hoje a comunidade negra brasileira. (Bernd 2003, 113-114)

Em um depoimento mais recente, Bernd diz o seguinte:

Para mim, *literatura negra* se entende bem no Brasil [...]. Afro-brasileira é apelação interessante e funciona talvez melhor por vincular a literatura à nação (Brasil) e à cultura afro que lhe dá o traço identitário. O que eu não gosto mesmo é da apelação *afrodescendente*, pois se trata da tradução de *afro-descendent*, do inglês, e dá a impressão de que os críticos que a empregam querem usar um termo da moda ou que é prestigioso nos Estados Unidos. (Bernd 2011, 152)

Uma questão que parece não ser considerada no argumento de Bernd é que a “apelação” ao termo *afro-descendent* na crítica anglófona (em especial em uma certa parte da crítica estadunidense) justifica-se na medida em que o termo evita as problemáticas relativas ao *colorismo* e à *passabilidade*² no caso de artistas descendentes de famílias multirraciais (com uma mãe negra e um pai branco, por exemplo). Ela também insiste na sua definição de literatura negra: a proposta em que “é o eu-enunciador-que-se-quer-negro que vai caracterizar um poema como negro ainda hoje é válida”, sendo essa “uma tentativa de definição da literatura negra que, aceita ou não, precisa necessariamente ser levada em conta por quem quiser empreender um estudo sério sobre o tema” (Bernd 2011, 149).

Chamo uma vez mais a atenção para o fato que considero problemático não é necessariamente o uso do termo *literatura negra*, mas o entendimento de que essa definição prescindia absolutamente de se levar em consideração a identidade étnico-racial do escritor.

Outro pesquisador que insiste no uso do termo *literatura negra* é Domício Proença Filho. Na verdade, ele condena o uso do termo, salientando que ao mobilizá-lo, o crítico “corre o sério risco de fazer o jogo do preconceito velado” (Proença Filho 2004, 185). Mais problemático ainda, no entanto, é o seu entendimento da noção, que se alinha quase que totalmente às ideias de Bernd:

Em sentido restrito, considera-se *negra* uma literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas condicionadoras, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural. *Lato sensu*, será negra a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões particulares aos negros ou aos descendentes de negros. (Proença Filho 2004, 185 – grifos meus)

² O *colorismo* (ou *pigmentocracia*) é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa sofrerá; o termo foi cunhado pela escritora afro-estadunidense Alice Walker. Já a *passabilidade* (do inglês, *passing*) é a capacidade de uma pessoa ser considerada membro de um grupo ou categoria identitária diferente da sua, que pode incluir *identidade racial, étnica, de classe social, de orientação sexual, gênero, religião, idade e/ou status de deficiência*. Ser passável pode resultar em *privilégios, recompensas ou um aumento na aceitação social*

A visão de Domício Proença Filho parece de difícil operacionalização na medida em que, para o autor, basta que a temática, ou seja, o plano da *representação*, seria suficiente para caracterizar uma obra como *literatura negra*. Tal visão, se levada ao seu extremo, permitiria que chamássemos *O mulato* ou *A escrava Isaura* de literatura negra, a despeito da identidade étnico-racial de Aluísio Azevedo ou Bernardo Guimarães, ou ainda, que considerássemos uma obra como *O gaúcho* de José de Alencar, como obra de literatura sul-rio-grandense (já que a temática recai sobre o imaginário pampiano).

O uso do termo *literatura negra* vem sendo posto em xeque por Eduardo de Assis Duarte, professor aposentado da Universidade Federal de Minas Gerais e um dos grandes críticos na academia brasileira a pesquisa sobre o assunto. Duarte afirma que o uso do conceito *literatura negra* “enfraquece e limita a eficácia do conceito como operador teórico e crítico”, uma vez que ele abrange “da militância e colaboração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura quanto de outra” (Duarte 2011, p. 381). Indo mais além, e tecendo comentários que vão no sentido oposto às definições de Bernd e de Proença Filho, Eduardo de Assis Duarte critica a noção em função dessa “supremacia do critério temático”, que frequentemente deixa de levar em conta tanto o “pertencimento étnico” quanto a “perspectiva autoral” (Duarte 2011, 378). A defesa de uma literatura negra assim definida tão somente pela presença do elemento temático na constituição do texto, tal como na definição dada por Proença Filho, deixaria abertas as portas para “o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito” (Duarte 2011, p. 379), como no *negrismo modernista* de autores como Jorge de Lima, Raul Bopp e Menotti Del Picchia, entre outros.

Para Rodrigo da Rosa Pereira,

[...] o *negrismo* é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos. A *instância da autoria*, no âmbito do *negrismo*, não leva em consideração a relação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de ressaltar. (Pereira 2016, 45)

Literatura afro-brasileira: um conceito em constante (re)construção

Luiza Lobo é uma das primeiras críticas brasileiras a se opor ao uso exclusivo do critério temático engajado na definição da literatura afro-brasileira

em seu livro *Crítica sem juízo*, de 1993³. Com a sua reivindicação da necessidade de se levar em conta a questão da identidade étnico-racial do autor, ela também termina por forjar o que seria a primeira definição de uma *literatura afro-brasileira*:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como *a produção literária de afrodescendentes* que se assume ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tem ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo). (Lobo 2007, 315)

Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral, que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, *é preciso que ela seja necessariamente uma literatura afro-brasileira* (Lobo 2007, 331).

É compreensível a motivação pela qual muitos críticos resistiram tanto a reconhecer a necessidade do pertencimento étnico-racial do autor para a definição de uma literatura negra. Primeiramente, porque tornar-se-ia mais fácil defender a sua legitimidade ao incluir-se nessa tradição nomes como os de Jorge de Lima, Jorge Amado, Raul Bopp e Menotti Del Picchia, consagrados desde a primeira metade do século XX. Em seguida, porque, dado o processo de branqueamento ao qual muitos autores afrodescendentes foram submetidos ao longo de suas respectivas consagrações como grandes nomes da literatura brasileira – como foi o caso, até poucas décadas atrás, de Mário de Andrade, Machado de Assis e Lima Barreto – eliminar a questão da identidade autoral permitiria, sem maiores problematizações, que esses textos fossem incorporados à tradição da literatura negra brasileira sem maiores questionamentos.

Em 2007, Eduardo de Assis Duarte publica “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”⁴, importante estudo que reconfigura a definição de *literatura afro-brasileira*. Em sua proposta, Duarte define a literatura afro-brasileira como um conceito em construção, e sua emergência depende da conjugação de cinco variáveis que devem ser tomadas em suas interrelações: *temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público leitor*. Embora nem sempre seja necessário que todos esses cinco elementos estejam presentes para que um dado texto seja considerado literatura afro-brasileira, nenhum deles, *isoladamente*, é considerado suficiente para caracterizá-lo. A proposta de Eduardo de Assis Duarte, de partida, já supera as definições de Bernd e de Proença Filho, dado que Bernd considera apenas a

³ Cito-o aqui em sua segunda edição, de 2007.

⁴ Esse mesmo ensaio foi republicado como capítulo de livro sob o título “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, em 2011 (no volume IV de *Literatura e afrodescendência no Brasil: uma antologia*). Cito-o a partir dessa edição.

dimensão do que chama de “sujeito enunciador do texto” (que se confunde com o narrador ou com o eu lírico), e que Proença Filho considera a mera ênfase na questão temática com intenções de valorização da cultura afro-brasileira e do negro brasileiro” (Bernd 1988; Proença Filho 2004).

A *temática* é um dos fatores que auxiliam no delineamento do pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. A temática pode envolver o resgate da história do povo negro no Brasil, a denúncia e a revisitação da história da escravidão, o resgate e a glorificação de figuras míticas, históricas ou fundacionais de relevo para a comunidade afrodescendente brasileira; o diálogo, o resgate e/ou a reescrita da ancestralidade afro-brasileira e da(s) teologia(s) e teogonia(s) das religiões de matriz africana, com seu imenso panteão de *iabás*, *aborôs*, *voduns* e *nkises*. Ou, ainda, a discussão das dissonâncias do racismo e das relações étnico-raciais entre afrodescendentes e outros povos/etnias no seio da vida social brasileira. Contudo, ainda na esteira da discussão proposta por Eduardo de Assis Duarte, a presença da temática afro-brasileira não pode ser nem considerada uma presença obrigatória nos textos afro-brasileiros, tampouco ser transformada em uma demanda que engesse o universo imaginário e temático articulado pelo autor afrodescendente.

Eduardo de Assis Duarte ressalta a controvérsia sobre a questão da identidade afrodescendente do *autor*, levando em consideração (mas se posicionando *contra*) os críticos defensores de uma “literatura afro-brasileira de autoria branca”, como o fazem Zilá Bernd e Domício Proença Filho. Em outras palavras, a literatura afro-brasileira não incluiria autores brancos que supostamente escreveriam literatura negra (como Jorge Amado e Jorge de Lima), tampouco aqueles autores que, mesmo sendo afrodescendentes, não reivindicam para si (tampouco para seus projetos literários) a condição existencial afrodescendente. Consequentemente, se é verdade que nem todo o autor afrodescendente produzirá literatura afro-brasileira, também é verdade que se pressupõe que toda a literatura afro-brasileira é escrita por afrodescendentes.

O *ponto de vista* é derivado da valorização da interação entre escritura e experiência, valorizando o comprometimento identitário do escritor com a coletividade afro-brasileira. A autoria deve estar conjugada ao ponto de vista para assegurar a afro-brasilidade do texto. Duarte remonta à discussão proposta pela escritora Conceição Evaristo em torno da noção de *escrivivência* (Evaristo 2006; 2010). Como afirma Rodrigo da Rosa Pereira, “literatura é discursividade, e a cor da pele será importante como tradução cultural de uma história, própria ou coletiva” (Pereira 2016, 47). Ainda de acordo com Pereira:

Com relação ao *ponto de vista*, este indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. A ascendência ou a

utilização de temas [afro-brasileiros] são insuficientes, sendo necessária ainda uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, à problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população (Pereira 2016, 48).

A literatura, mesmo em suas definições mais simples e rasas, é entendida antes de tudo como a arte da palavra. A *linguagem*, sem sombra de dúvidas, é um dos elementos fundamentais na instituição da diferença cultural em um texto literário. Basta que se recorde, por exemplo, que um dos principais critérios no delineamento das diferentes literaturas nacionais é o fato de serem escritas em diferentes línguas nacionais. Eduardo de Assis Duarte afirma que:

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de discursividade que ressalte ritmos, entonações, e mesmo toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes em um trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira (Duarte 2011, 394).

Dentro da proposta de definição de um conceito de literatura afro-brasileira, de acordo com Duarte (2011), a questão da recepção ganha um destaque fundamental. O horizonte de recepção afrodescendente passa a ser visto como um fator de intencionalidade próprio, que distingue essa produção da literatura brasileira:

Trata-se de intervir em um processo complexo e em um campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, em um cenário marcado pela hegemonia dos meios eletrônicos de comunicação. Nesse contexto, temos, por um lado, a tarefa de levar ao público literatura afro-brasileira; por outro, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor (Duarte 2011, 398).

Rodrigo da Rosa Pereira, comentando essa discussão de Duarte em torno da questão do público leitor, acrescenta: “a constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro” (Pereira 2016, 49).

É importante ressaltar o impacto da discussão proposta por Eduardo de Assis Duarte. Primeiramente, trata-se de uma das primeiras propostas de

definição da literatura escrita por afrodescendentes no Brasil que, para além das polémicas em torno da *temática* e da *autoria*, inclui no debate as significativas instâncias da cosmovisão e da intencionalidade, nomeadas pelo autor como *ponto de vista*. Mais além disso, Duarte inclui a importante questão das dinâmicas sociais próprias do funcionamento do campo literário, ao incluir a questão do público virtualmente projetado na questão da recepção do *leitor*.

Embora seja atualmente o termo predominantemente mais utilizado no campo da crítica especializada, *literatura afro-brasileira* não substituiu por completo o uso do termo *literatura negra*, de modo que ambos convivem no discurso crítico, mas de modo algum sem embates, disputas e polémicas. Veja-se a seguir alguns exemplos:

- O próprio grupo Quilombhoje, coletivo de escritores negros que mantém a publicação periódica da série *Cadernos negros*, adotou o uso do termo *literatura afro-brasileira*, ainda em 1985, no título de um volume coletivo de ensaios teórico-críticos acerca do tema, intitulado *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*.

- Ainda com relação ao coletivo Quilombhoje, cabe destacar que, desde 1995, o periódico *Cadernos negros*, que publica alternadamente volumes de contos e de poemas, passou a estampar os subtítulos “contos afro-brasileiros” e “poemas afro-brasileiros” nas capas de seus volumes.

Eu, particularmente, prefiro o uso da categoria *literatura afro-brasileira*, pelos seguintes motivos:

- O uso do termo *afro-brasileiro* auxilia no combate ao essencialismo que circunda a utilização dos termos *negro* e *negra*, carregados com elementos pejorativos e historicamente marcados que involuntariamente podem fazer ressoar a ideia de que se trata de uma produção literária de menor valor (ver, por exemplo: lista *negra*, magia *negra*, futuro *negro*, *negro* destino; ao contrário, tudo o que é branco é menos pernicioso: inveja *branca*, magia *branca*).

- O uso do termo *afro-brasileiro* permite que o crítico contorne certas discussões algumas vezes secundárias – quando o centro do debate é o fenômeno literário – que não raro fazem o trabalho do crítico literário ainda mais árduo. Veja-se, por exemplo, as discussões acerca do *colorismo* e dos privilégios supostamente gozados por escritores e escritoras negros e negras de pele mais clara, a questão da

passabilidade, ou a questão da legitimidade de artistas de ascendência interracial ao reivindicarem sua ancestralidade negra ou africana⁵:

Embora durante quase todo o processo de formação da literatura brasileira existissem vozes negras desejosas em falar por si e em si, a expressividade negra vai ganhar uma nova consciência política sob inspiração do Movimento Negro, que se volta para a reafirmação na década de [19]70. Esse discurso é orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil, mas igualmente valorativa, afirmativa do mundo e das coisas negras, fugindo do discurso produzido nas décadas anteriores, carregado de lamentos, mágoa e impotência (Evaristo 2010, 139).

Conceição Evaristo propõe a ideia de uma *poética quilombola*. A ideia do quilombo literário surge como uma proposta de criação de um espaço simbólico que é simultaneamente o de *produção*, mas também o da *reflexão* e o da *subversão* de uma literatura produzida por negros no Brasil. “E entre banzos e sambas, seguimos nós compondo os nossos poemas, os nossos contos, os nossos romances, enfim, a nossa *poética quilombola*”, salienta Evaristo (2010, 139). Nessa proposição, o quilombo é tomado como metáfora para descrever o campo simbólico e social no qual se refugiam os escritores e as escritoras afrodescendentes do Brasil, de modo que possam sobreviver, escrever literatura e enfrentar o *status quo*. Penso que não há exagero ao se estabelecer uma analogia entre o Brasil escravocrata e o mercado editorial brasileiro contemporâneo, onde o sujeito afrodescendente não alcança visibilidade e reconhecimento (talvez sequer *sobrevivência*), não ao menos sem o estabelecimento de redes de apoio e o desenvolvimento de estratégias de resistência.

Rodrigo da Rosa pereira, por sua vez, dando continuidade à discussão formulada por Conceição Evaristo, comenta:

[...] a mística quilombola interiorizou-se nos descendentes livres de africanos, não mais como uma mística de guerra bélica declarada, mas como o esforço de combate pela vida. [...] A força vital experimentada pelo jovem que se iniciava no quilombo, componente do sistema filosófico bantu, está no modo de ser do brasileiro, e a aparente aceitação das dificuldades fundamenta-se nessa filosofia, mas é preciso fortalecer o corpo e a mente como instrumentos de luta. (Pereira 2016, 27)

⁵ Não raro, perde-se de vista essa história, e (infelizmente) não é raro de se ver jovens pesquisadores acreditando que essas discussões no cenário brasileiro são inauguradas por nomes como os de Djamila Ribeiro e Conceição Evaristo.

(Re)Ler Zeli De Oliveira Barbosa

No ano de 2000, quando eu ainda era um estudante de graduação com uma bolsa de Iniciação Científica do CNPq, fui convidado pela minha orientadora à época, Rita Terezinha Schmidt, para colaborar escrevendo um verbete para a inauguração do Catálogo Virtual de Escritoras⁶ do Grupo de Trabalho *A Mulher da Literatura* (da ANPOLL). Extremamente entusiasmado com a ideia, preparei não um, mas quatro verbetes, dando conta das escritoras Patrícia Rehder Galvão (Pagu), Lila Ripoll, Claudina Pereira de Pereira e Zeli de Oliveira Barbosa. A intenção do projeto era dar visibilidade à produção literária de escritoras brasileiras, independentemente do gênero literário por elas praticado ou do momento histórico em que produziram e publicaram suas obras. Em dezembro de 2000, os breves e despretensiosos verbetes já se encontravam disponíveis para consulta.

Duas décadas passaram-se desde o momento dessas publicações e o surgimento do convite para participar de um volume coletivo de trabalhos dedicados a registrar, resgatar e inventariar a produção literária das mulheres negras no Rio Grande do Sul (organizado por professores da UNISC e da FURG, o volume encontra-se, nesse momento, no prelo). Esta pareceu-me uma importante oportunidade para revisitar o pequeno verbete dedicado à breve e única narrativa escrita e publicada (ao menos até onde tenho notícia) por Zeli de Oliveira Barbosa: *Ilhota, testemunho de uma vida*, texto publicado em 1993 pela Secretaria Municipal de Cultura na coleção *Outras Vozes*.

Algumas coisas me tomaram de surpresa logo no início do processo de levantamento de dados para retomar e atualizar a redação do verbete bibliográfico sobre Zeli de Oliveira Barbosa. A primeira delas, e talvez a menos surpreendente de todas, foi o fato de que, como seria de se esperar, a narrativa testemunho de Zeli de Oliveira Barbosa continua sem uma segunda edição, praticamente indisponível para o pesquisador interessado em se ocupar de seu livro, seja no contexto da produção literária sul-rio-grandense do século XX, seja no contexto da literatura brasileira de autoria feminina ou no contexto da literatura afro-brasileira. A segunda delas foi o fato de que o nome de Zeli de Oliveira Barbosa não consta no alentado conjunto de escritores afrodescendentes antologados nos quatro alentados volumes de *Literatura e afrodescendência no Brasil*, organizados por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca e publicados em 2011 (o que é até compreensível, dado que os editores, já na apresentação da antologia, honestamente justificam a necessidade de fazer um recorte de modo a privilegiar aproximadamente uma centena dos nomes mais relevantes ao longo dos séculos XX e XXI em todo o território nacional), tampouco

⁶Disponível em: <<http://www.catalogodeescritoras.ufsc.br/>>. Acesso em: 14 de abril de 2021.

na nominata de escritoras elencadas no Portal LiterAfro⁷, mantido pelo Grupo de Pesquisa sob o comando de Eduardo de Assis Duarte (o que já causa um certo estranhamento, visto que essa lista não está circunscrita pelas limitações de uma obra impressa, e pelo fato de que a lista de escritores e escritoras ali elencados é permanente e periodicamente atualizada. A terceira delas – a única constatação que me deixou um pouco mais feliz – foi a agradável surpresa de descobrir que já estão disponíveis alguns textos críticos (em sua maioria, artigos publicados em periódicos qualificados e arbitrados por pares) que em maior ou menor grau mencionam e reconhecem a existência da obra de Zeli de Oliveira Barbosa. A quarta e última coisa com a qual me deparei – e que também me entristeceu um pouco – foi o fato de que nenhum dos artigos publicados que mencionam o livro de Zeli de Oliveira Barbosa citam o breve verbete de minha autoria.

Ainda que eu corra o risco de ser acusado de narcisismo ou vaidade acadêmica, acho importante registrar que o maior incômodo que esse quarto fato provoca-me não está ligado à desconsideração da minha quase juvenil produção intelectual, mesmo quando todos nós sabemos o quanto o índice de citações da produção dos professores universitários é um dado de impacto na sua vida acadêmica, no seu histórico de progressões e promoções, e mesmo na avaliação da visibilidade das pesquisas desenvolvidas junto aos Programas de Pós-Graduação por ocasião das avaliações quadrienais da CAPES via Relatório Sucupira. Essa pequena fábula burocrática universitária serve para ilustrar o quanto, no campo dos estudos de crítica e resgate de escritoras brasileiras afrodescendentes, o trabalho de identificação, registro e valorização dos precedentes e antecessores, bem como dos trabalhos (não raro) pioneiros que se dedicam à divulgação e à vulgarização do conhecimento no Brasil, frequentemente são ignorados e desprezados pelos próprios sujeitos que produzem esse tipo de conhecimento. Essa constatação poderia ser estendida para o campo mais amplo das investigações e pesquisas sobre literatura realizadas no Brasil, uma vez que envolve questões importantes sobre resgate e memória, bem como sobre o rigor científico no mapeamento histórico da fortuna crítica de escritores (olvidados ou não).

Em 1960, foi publicado o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, sucesso editorial que em pouco tempo alcançou o público estrangeiro, sendo traduzido para mais de dez idiomas ainda no ano de seu lançamento. Na mesma época, em Porto Alegre, mais especificamente na favela da Ilhota, Zeli de Oliveira Barbosa, sem qualquer conhecimento dos escritos de Carolina Maria de Jesus, também passava por imensas dificuldades e, alguns anos mais tarde, registraria suas memórias no papel. Zeli de Oliveira Barbosa (1941-2017) é a segunda voz que desponta da Ilhota que se faz escutar pela metrópole; a

⁷ Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras> (Acesso em: 14 de abril de 2021).

primeira nasceu em 1941 e tornou-se conhecida por cantar a boêmia da cidade. Essa voz, pertencente a um compositor hoje conhecido por todo o país, atende pelo nome de Lupicínio Rodrigues. Mas, ao contrário da dor-de-cotovelo cantada nos versos do saudoso Lupi, o texto de Zeli de Oliveira Barbosa toma a forma de uma autobiografia de fundo testemunhal, na qual se mesclam o inusitado, o grotesco e o humano, retratando um cenário porto-alegrense pouco conhecido pela classe média urbana de seu tempo.

Através de uma linguagem que segue a (não)linearidade dos próprios pensamentos, Zeli de Oliveira Barbosa constrói uma narrativa caracterizada por um estilo entrecortado, coloquial e fluido, onde ideias e impressões são intercaladas de forma a relatar a violência, os casos inusitados e as dificuldades pelas quais passou na favela da Ilhota. Suas considerações refletem a ética da favela, a precariedade da saúde e as dificuldades sofridas para concretizar a educação dos filhos, apontando uma narradora em constante embate com o meio no qual vive. E, tal como Lupicínio Rodrigues em suas composições, Zeli de Oliveira Barbosa consegue, de uma maneira inacreditável, extrair da favela aquele lirismo bandido, já mencionado por vários intelectuais brasileiros como um certo gosto pela própria marginalidade. *Ilhota: testemunho de uma vida* apresenta um esquema formal que desestabiliza o leitor, jogando-o para um universo diegético onde acontecimentos atropelam acontecimentos com a mesma violência que vizinhos de porta dividem agressões, furtos e solidariedade, Zeli de Oliveira Barbosa descreve o cotidiano dos tempos em que viveu na Ilhota, favela porto-alegrense. O aspecto truncado do texto traduz a vertigem dos acontecimentos cotidianos da favela. No longo trecho transcrito em seguida, a escritora fala dessas conturbadas relações com os outros moradores da favela:

No Beco do Conforto tinha uma senhora chamada Elna, que era do tipo avantajado e uma boca suja, brigona e xingona por qualquer. Tinha quatro ou cinco filhos, sendo que esses eram da pior índole, gostavam de maltratar as outras crianças e roubavam tudo que encontram, e assaltavam até crianças, inclusive o meu filho, que na época tinha cinco anos, mandei buscar meio quilo de pão e margarina e sobrava troco. Na volta do armazém, o meu guri já vinha chorando sem nada nas mãos, o pai dele estava parado, conversando na frente do quintal, quando o meu guri chegou e me disse que o seu menino, esse menino era da idade do meu, eu peguei o meu pela mão e fui lá e expliquei pra o pai do menino que ele havia tirado o pão e o troco do meu guri. Sabem o que ele me disse? “Isso são coisas de crianças”, e riu. O que eu poderia dizer diante disto – nada. Imaginem qual o futuro desta criança, o que se podia esperar dela com um pai que achava muito natural um filho de cinco anos roubar, uma mãe que não admitia que se fizesse quaisquer quisca e como eu poderia pensar em deixar que meus filhos brincassem com essas crianças que, sem o saber, estavam caminhando para uma vida futura perigosíssima, um caminho de crime e delinqüência? Eu tinha horror em pensar

que meus filhos crescessem neste lugar aprendendo tudo que não prestava, porque por mais que eu fizesse, eles iriam automaticamente aprendendo, porque eles, os meus filhos, quando não estavam na creche ficavam em casa, sozinhos e Deus.

Uma vez estando eu trabalhando e bem na época de férias as minhas crianças ficaram sozinhas em casa, mas eu tenho um sentido muito aguçado para as coisas más que me acontecem, por exemplo, já me aconteceu várias vezes, talvez por que eu, sendo mãe de crianças tão pequenas na época e pensando sempre que poderia estar acontecendo alguma coisa a eles, meu espírito estava sempre de sobreaviso.

Estando eu trabalhando, em dado momento comecei a sentir que algo estava acontecendo em casa, pois eu havia deixado as crianças sozinhas, meu menino mais velho tinha seis anos, o outro cinco anos e o outro três e a menina um ano, porque eu deixava a menina com eles, e dizia que já que eles tinham pedido uma menina, eles teriam de cuidá-la senão o pai do céu iria levá-la de volta. Eu deixava água fervida, mamadeira e sopa e eles davam direitinho, mudavam-na, só não tiravam-na da cama, porque eu tinha medo que eles a deixassem cair. O meu menino mais velho se defende na cozinha como um adulto, muitas vezes eu penso que se ele fosse menina, não teria sido tão útil como o é até agora.

Mas voltando ao caso, eu senti que algo não estava normal, tantos que tenho por testemunha uma senhora que trabalhava comigo. E nesse dia ela notou que eu não estava bem, e me perguntou se eu estava me sentindo mal. Cheguei pra ela e disse que achava que havia algo que me avisava que minhas crianças estavam em perigo. Daí a pouco eu disse que eu ia terminar a louça que eu estava lavando e ia até em casa, quando aparece meu guri mais velho, dizendo que tinha na minha casa umas tias, mas que ele não conhecia. Aí passei às perguntas, como eram essas tias e que cor elas eram, o meu guri passou a descrevê-las e eu, que já estava com uma leve desconfiança que eu não as conhecia, mandei que ele fosse na frente que logo em seguida eu iria, era só falar com a minha patroa, dizer a ela que voltaria mais tarde.

Não demorou muito a menina, filha da minha patroa, chega do colégio e me diz que o guri estava parado na escada, pois quando eu falei que elas talvez não fossem nada nossa, o mesmo naturalmente ficou com medo, ainda mais que ele tinha me dito que elas tinham tomado o chá que eu deixei para a minha pequena e deitado na minha cama. Aí fui ali na escada e disse que ele fosse que eu já ia. Ele foi, antes dele chegar na praça eu alcancei, ele já vinha voltando com uma mulher desconhecida e era completamente desmemoriada, pois dizia coisas sem nexos.

Vai dali que comecei a falar com ela calmamente, pois sempre ouvi dizer que com os loucos não se deve teimar e nem contrariar, falei com ela normalmente enquanto íamos indo para casa. Chegando em casa, encontrei minhas crianças brincando no pátio, enquanto que a outra louca, não sei se disse que eram duas, estava sentada

na minha cama com minha menina no colo, ela era completamente surda e muda, o pior que eu não sabia como agir pra que elas fossem embora. Ela, a primeira louca me dizia que queria falar com uma tal Geni. Acho que essa tal Geni era da imaginação dela, porque uma mente doentia como aquela nem se lembrava mais onde morava e nem com quem falar.

Comecei a ter uma idéia, chamei uma daquelas mulheres que estavam na frente de casa, e perguntei a uma delas se ela queria ir, pra mim, levar as loucas para fora do meu alcance, pra que elas fossem embora, mas sem despertar suspeita. A Sônia, que era o nome da moça, se prontificou, então eu falei a ela que lhe daria 50 centavos que na época dizíamos 500,00 para ela comprar cigarros. Prontamente ela chegou-se à louca e disse que conhecia a Geni, daí a louca agarrou a outra pela mão e ia indo embora, a surda que estava com a minha gurria no colo, não queria largá-la, então eu disse à primeira louca que dissesse à outra que eu iria arrumar a pequena e logo eu a levaria até junto delas. A louca começou a explicar à mulher, em mímica, o que eu tinha falado, daí a outra compreendeu e largou a menina. Olha, eu chorei tanto de alegria como se naquele dia todo, todas as lágrimas, as que foram de tristeza e as que foram de alegria, afluísse aos meus olhos, como se todas as mágoas houvessem se acumulado para somente um dia angustioso e longo e eu depois terminasse feliz, porque poderiam ser loucas furiosas, sabe Deus o que não fariam às crianças, que atrocidades não cometeriam essas criaturas, sem saber o mal que causariam a mim e ao meu marido, não falando nas próprias crianças que estavam sós e indefesas. Jamais me esquecerei que poderia ter sido um desfecho cruel, e Deus não permitiu que tal acontecesse (Barbosa 1993, p. 19-22).

A lógica de produção e consumo da literatura afro-brasileira

Torna-se fundamental, para compreender o relevo da narrativa de Zeli de Oliveira Barbosa, retomar brevemente a questão do fenômeno das narrativas de testemunho, tanto na literatura brasileira produzida entre as décadas de 1960 e 1980, quanto no contexto da literatura latino-americana. Quando pensamos na tradição da literatura de testemunho latino-americana, uma das questões mais importantes é a distinção entre os *testemunhos mediados* (aqueles que são transcritos por um editor culto) e os *testemunhos não mediados* (aqueles que são publicados sem a interferência do trabalho de um editor, bem como papel que a figura do transcritor/editor do testemunho assume nesse processo (Cf. Alós 2017). Basicamente, a diferença fundamental reside no quanto há de interferência no relato (oral ou escrito) produzido pelo informante por parte do editor/transcritor:

Feitas tais considerações, cabe então perguntar: como se estabelece a relação entre informante e transcritor/editor? Ao contrário do que possa parecer em um primeiro golpe de vista, tal relação nunca é arbitrária. Cria-se por vezes a ilusão

de que existe homogeneidade no relato do informante, mas, na verdade, seu relato está parcialmente filtrado pela perspectiva do transcritor/editor. Logo, na gênese do testemunho não mediado já está implícita a polifonia (Alós 2017, 91).

Ao longo da década de 1990, o respeito ao trabalho de mediação “letrada” realizada pelo editor/transcritor torna-se cada vez mais visível, e a problemática da hierarquia entre a voz da testemunha e a voz do transcritor/editor torna-se cada vez mais discutida. No que diz respeito à *Ilhota: testemunho de uma vida*, o texto de Zeli de Oliveira Barbosa é manipulado pelas mãos de três editores/transcritores antes de chegar à publicação. A autora, uma mulher negra, empregada doméstica e ex-moradora de uma hoje extinta favela de Porto Alegre chega às mãos do leitor após a apresentação e a legitimação de três sujeitos, todos brancos, e dois deles, homens. Os dois primeiros são o professor universitário Luís Augusto Fischer e o antropólogo Jorge Pozzobon, ligados ao projeto editorial *Outras Vozes*, mantido e financiado pela Secretaria Municipal de Cultura, que viabilizou a publicação dos escritos da autora. O terceiro é a socióloga Enid Backes⁸, responsável pela “descoberta” dos escritos, e com quem Zeni mantinha uma relação laboral (Enid Backes era a “patroa” de Zeni, que trabalhava para ela como empregada doméstica”). Acerca disso, Gilmar Penteado nos informa que:

Fischer e Pozzobon aproximam o relato de Zeli da narrativa de *Quarto de despejo* logo na primeira frase da apresentação. Aliás, a referência à obra de Carolina Maria de Jesus nos testemunhos mediados citados aqui aparece sempre nas apresentações, nas introduções, nos prefácios, mas não nos próprios relatos. Este é um aspecto importante: a escritora da favela do Canindé é lembrada por pesquisadores, críticos literários, sociólogos e jornalistas, ou seja, pelo conjunto de mediadores; mas não pelos sujeitos testemunhais – essa realidade vai mudar a partir da geração de escritores da periferia paulista, que passam a considerar

⁸ Enid Backes, mesmo afirmando não ter exercido interferência nenhuma sobre a escrita de Zeli de Oliveira Barbosa, exerce um importante papel no processo editorial, na medida que é a leitora/descobridora da autora. Sem a leitura e os posteriores esforços de Backes, muito provavelmente o testemunho da autora permaneceria sem edição, limitado às páginas manuscritas. Isso fica evidente em um dos textos de apresentação de *Ilhota*, assinado por Backes, onde ela aponta uma história de leituras de *Ilhota*, apontando, pelo menos, dois caminhos bem distintos para o leitor de Zeli de Oliveira Barbosa: “a tentação é sair dizendo que perpassa nas falas de Zeli o despertar de uma consciência ingênua. A análise sociológica que eu teria feito quando li o relato pela primeira vez, em uma época em plena ditadura militar, me teriam levado por este caminho. Mas a história de vida da Zeli e a minha própria história me levaram a desprezar o viés que o sociólogo toma ao analisar o discurso alheio preferencialmente em termos de contradições. Hoje eu constato que este ser historicamente determinado não apenas sobreviveu ao processo de exclusão que a empurrou para a favela, mas conseguiu construir uma nova existência em um ambiente que ela considera melhor” (Backes 1993, 12).

Carolina como uma de suas principais influências. A própria Zeli alegava desconhecer *Quarto de despejo* (Penteado 2018, 150).

Se é verdade que o perfil de muitas dessas escritoras pode ser aproximado em função das similaridades entra as suas trajetórias pessoais e os seus perfis sociais (como ocorre com Carolina Maria de Jesus e Zeli de Oliveira Barbosa), as similaridades praticamente desaparece quando o que entra em cena é a construção do processo de mediação entre o editor/transcritor e a testemunha:

Em primeiro lugar, o relato sobre a vida na favela da Ilhota foi escrito por Zeli duas décadas antes de ser publicado. Existe uma série de distanciamentos entre a experiência vivida na favela (de 1959 a 1964), o relato escrito dessa experiência (1972) e a publicação do relato (1993). Os mediadores não acompanharam a produção do sujeito testemunhal, como em *Quarto de despejo*. Logo, a função do mediador como mentor é sumariamente descartada. (Penteado 2018, 151)

No que diz respeito à edição dos manuscritos e à publicação de *Ilhota: testemunho de uma vida*, o que se tem de registro é tão somente a afirmação de Fischer e Pozzobon (1993), alegando que a Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre promoveu tão somente “pequenos ajustes de pontuação e ortografia, com a finalidade de facilitar a leitura, preservando no entanto o tom, a intenção e o estilo da escrita original, inclusive em algumas formas que um olhar purista classificaria como erros” (10), e que todos esses “pequenos ajustes” foram aprovados pela autora de *Ilhota*. Gilmar Penteado chama a atenção que esse é, muito provavelmente, o principal ponto de distanciamento entre o processo de edição realizado em *Quarto de despejo* por Audálio Dantas e a preparação para publicação dos originais de Zeli de Oliveira Barbosa:

No caso de Zeli, o manuscrito não exigia tantas modificações para viabilizar a leitura. O texto é pequeno – o livro tem apenas 70 páginas –, o que não exigiu supressões, terreno perigoso que gerou a principal crítica à edição de Audálio Dantas. Além disso, Zeli completou o ensino fundamental, demonstrando certo domínio da norma padrão. A disponibilidade de parte dos manuscritos de Zeli possibilitou a comparação com o texto publicado. (Penteado 2018, 151)

Gilmar Penteado teve acesso à parte dos manuscritos de Zeli de Oliveira Barbosa, que estavam sob a guarda da família (parte do manuscrito original perdeu-se, de acordo com depoimento da família da escritora). A comparação entre o manuscrito remanescente (contendo parte substancial de *Ilhota*, e escrito em uma agenda de 1972) permitiu a Penteado averiguar qual o grau de interferência sobre o manuscrito original da autora foi realizado por ocasião da edição impressa. Segundo ele, “o estilo do texto original foi preservado. A edição

corrigiu erros de pontuação (principalmente o uso de vírgulas) e acentuação, além de abrir parágrafos no texto” (Penteado 2018, 151).

Chama-se ainda atenção para algumas diferenças fundamentais entre a escrita de Zeli de Oliveira Barbosa e Carolina Maria de Jesus. Se é verdade que Carolina Maria de Jesus busca sistematicamente sua própria audiência, chegando inclusive a textualizar essa busca ao longo de *Quarto de despejo*, essa pretensão não é passível de observação na escrita de Zeli de Oliveira Barbosa. Como bem observou Penteado (2018), *Ilhota* “foi a única história escrita por Zeli, que não tinha pretensão de ser escritora de literatura, mais uma diferença em relação a Carolina, que organizava sua vida e sua escrita a partir dessa perspectiva” (151-152). Penteado ainda destaca que, se a escrita de Carolina está marcada pela vida cotidiana no interior da Favela do Canindé, ou seja, uma escrita vivida, gestada e produzida do interior da favela, a escrita de Zeli, diferentemente, dá-se em um momento posterior, quando a autora já havia saído da Ilhota. Esse é um distanciamento que não pode ser desprezado quando pensamos na gênese do processo de textualização da experiência vivida na favela.

Talvez a mais problemática questão relativa à breve fortuna crítica produzida em torno de *Ilhota* seja, justamente, a irresistível inclinação de se estabelecer, de imediato, paralelos, analogias, e comparações com a obra de Carolina Maria de Jesus. Se por um lado é verdade que dificilmente Zeli de Oliveira Barbosa veria seus escritos impressos sem o precedente sucesso de Carolina Maria de Jesus (particularmente de *Quarto de despejo*), por outro também é verdade que muito provavelmente nem mesmo a “patroa” Enid Backes demonstrasse interesse por esses escritos se o “advento Carolina” não houvesse emergido no cenário cultural brasileiro, causando polêmicas e mesmo celeumas no cenário editorial brasileiro. Instaura-se, assim, a necessidade de reler *Ilhota* não nessa grade hermenêutica das fontes e influências, mas sim no contexto das modalidades dialógicas que – possivelmente – *Ilhota* estabelece com a cultura no contexto urbano de Porto Alegre, do movimento negro sul-rio-grandense e da narrativa afro-brasileira de autoria feminina. Somente nesses termos é que se poderá definir, com um pouco mais de apuro e acerto, o efetivo lugar de *Ilhota* na série literária da literatura produzida no Rio Grande do Sul.

Bibliografia

- Alencar, José de. 1998. *O gaúcho*. 3. ed. São Paulo: Ática.
- Alós, Anselmo Peres. 2017. *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Brasília: CNPq / Santa Maria: PPG-L Editores. Disponível em:

- <https://ieg.ufsc.br/public/storage/ebooks/October2020/05092017-0647390>.
Acesso em: 15 de abril de 2021.
- . 2000. "Patrícia Rehder Galvão (Pagu)". Disponível em:
http://www.catalogodeescritoras.ufsc.br/catalogo/patricia_vida.html.
Acesso em: 14 de abril de 2021.
- . 2000. "Lila Ripoll". Disponível em:
http://www.catalogodeescritoras.ufsc.br/catalogo/lila_vida.html. Acesso
em: 14 de abril de 2021.
- . "Claudina Pereira de Pereira". Disponível em:
http://www.catalogodeescritoras.ufsc.br/catalogo/claudina_vida.html.
Acesso em: 14 de abril de 2021.
- . 2000. "Zeli de Oliveira Barbosa". Disponível em:
http://www.catalogodeescritoras.ufsc.br/catalogo/zeli_vida.html. Acesso
em: 14 de abril de 2021.
- Amado, Jorge. 1982. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record.
- Azevedo, Aluísio. 1994. *O mulato*. São Paulo: Editora Moderna.
- Backes, Enid. 1993. "Uma heroína como tantas outras". In: Barosa, Zeli de
Oliveira. *Ilhota: testemunho de uma vida*, 11-13. Porto Alegre: Secretaria
Municipal de Cultura.
- Barbosa, Zeli de Oliveira. 1993. *Ilhota: testemunho de uma vida*. Porto Alegre:
Secretaria Municipal de Cultura.
- Bastide, Roger. 1970. *L'acculturation littéraire: sociologie et littérature comparée*. Paris:
Cujas.
- Bernd, Zilá. 1987. *Literatura e negritude na América Latina*. São Paulo: Brasiliense.
- . 1988. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense.
- . 2003. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- . 2011. "Depoimento". In: Duarte, Eduardo de Assis e Fonseca, Maria
Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia
crítica*. Volume 4, 87-106. Belo Horizonte: UFMG.
- Brookshaw, David. 1983. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado
Aberto.
- Campos, Deivison Moacir Cezar de. 2015/2016. "Outras Carolinas: banzo e
lamento na autobiografia de Zeli Barbosa". *Comunicação, cultura e sociedade*,
n. 5, vol. 5, Dez. 2015 – Dez. 2016. Sem paginação. Disponível em:
<https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/1593/1522> (Acesso
em: 14 de abril de 2021).
- Chamoiseau, Patrick; Bernabé, Jean; Confiant, Raphaël. 1990. *Éloge de la criolité*.
Paris: Gallimard.
- Cuti. 2009. *Moreninho, Neguinho, Pretinho*. São Paulo: Terceira Margem.
- . 2010. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro.

- — —. 2012. *Quem tem medo da palavra negro?* Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Depestre, René. 1980. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont.
- Duarte, Eduardo de Assis e Fonseca, Maria Nazareth Soares (Orgs.). 2011. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG (quatro volumes).
- Duarte, Eduardo de Assis. 2008. "Literatura afro-brasileira: um conceito em construção". *Estudos de literatura brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, janeiro-junho, 11-23.
- — —. 2011. "Por um conceito de literatura afro-brasileira". In: Duarte, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Volume 4. 375-403. Belo Horizonte: UFMG.
- Evaristo, Conceição. 2010. "Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira". In: Pereira, Edmilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*, 132-142. Belo Horizonte: Mazza.
- — —. 2006. "Vozes quilombolas: literatura afro-brasileira". In: GARCIA, Januário (Org.). *Movimento negro no Brasil: 1980- 2005*. 110-111. Brasília: Fundação Palmares.
- Fischer, L. A. e Pozzobon, J. 1993. "Outras vozes: a voz de Zeli". In: BARBOSA, Zeli de Oliveira. *Ilhota: testemunho de uma vida*. 8-9. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura.
- Guimarães, Bernardo. 1875. *A escrava Isaura*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Jesus, Carolina Maria de. 1960. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves.
- — —. 1961. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves.
- Lobo, Luiza. 2007. *Crítica sem juízo*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond.
- — —. 1993. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Moura, Clóvis. 1983. *Brasil: raízes do protesto negro*. São Paulo: Global.
- Monteiro, Charles. 2006. *Outras narrativas da cidade: o relato autobiográfico de Zeli de Oliveira Barbosa em Ilhota: testemunho de uma vida*. In: Lopes, Antonio H.; Velloso, Mônica P.; Pesavento, Sandra J. (Org.). *História e linguagens*. 97-110. Rio de Janeiro: Sete Letras/Casa de Rui Barbosa.
- Oliveira, Luiz Henrique Silva de. 2013. *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), PPG-Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Penteado, Gilmar. 2016. "A árvore Carolina Maria de Jesus: uma literatura vista de longe". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (49): 19-32. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018492> (Acesso em: 14 de abril de 2021).

- — —. 2018. *Estética da vida no limite: autenticidade, ponto de vista interno, testemunho e valor literário em Quarto de Despejo* (diário de uma favelada). Tese de Doutorado (Estudos Literários) defendida no PPG-Letras da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS/PPG-Letras. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/188221/001085215.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Acesso em: 14 de abril de 2021).
- Pereira, Rodrigo da Rosa. 2016. *Perspectivas afro-brasileiras em Cadernos Negros*. Rio Grande: FURG.
- Proença Filho, Domício. 2004. "A trajetória do negro na literatura brasileira". *Estudos Avançados*. São Paulo 18(50): 161-193⁹.
- — —. 1997. "A trajetória do negro na literatura brasileira". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 25: 159-77.
- Quadros, Denis Moura de. 2020. "O batuque do Rio Grande do Sul representado em dois contos, de Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009)". *Revista de Letras* (Curitiba), 22(38): 68-82. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/download/12821/7948> (Acesso em: 14 de abril de 2021).
- Quilombhoje (Org.). 1985. *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. São Paulo: Ed. dos Autores.
- Ribeiro, Esmeralda e Barbosa, Márcio (Org.). 2007. *Cadernos negros*. Volume 30: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje.
- Trindade, Francisco Solano. 1992. "Eu também sou América". In: Bernd, Zilá (Org.). *Poesia Negra Brasileira*, 53. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL.

Anselmo Peres Alós

Doutor em Letras pela UFRGS. Professor Associado II no Departamento de Letras Vernáculas da UFSM no Programa de Pós-Graduação em Letras dessa mesma instituição. Realizou Estágio Pós-Doutoral no PPG-Letras da UFPE (PNPD/CAPES). Membro da ANPOLL, da ANPOF, da ABRALIC e da AFROLIC. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) do CNPq.

Contato: anselmoperesalós@gmail.com

Recebido: 29/06/2022

Aceito: 14/09/2023

⁹ O texto é uma versão reformulada, ampliada e atualizada do ensaio de mesmo título publicado pelo autor na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997, p. 159-177.