

MEMÓRIA E FALTA EM TORNO DA FIGURA DA “MÃE” EM “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO E A *AUTOBIOGRAFIA DA MINHA MÃE*, DE JAMAICA KINCAID: AMEFRICANIDADE, CORPO E HISTÓRIA POTENCIAL

MEMORY AND LACK AROUND THE FIGURE OF THE “MOTHER” IN CONCEIÇÃO EVARISTO'S “EYES OF WATER” AND JAMAICA KINCAID'S THE AUTOBIOGRAPHY OF MY MOTHER: AMEFRICANITY, THE BODY AND POTENTIAL HISTORY

DOI: 10.70860/ufnt.entreletras.e19333

Ian Costa¹

Resumo: O que é a figura materna em “Olhos d’água” e *A Autobiografia da minha mãe*? Ela é a perseguição da identidade. A memória e a perda. Mas é também o lugar de um presente do passado. São obras da perda diaspórica carregadas de “teor testemunhal”, que têm como pano de fundo as máquinas coloniais e pós-coloniais. Elementos atuando hoje. Essas permanências são chamadas por Azoulay (2024) de *retenções imperiais*. Baseado nessas notações, este artigo buscará propor uma leitura comparada entre Conceição Evaristo e Jamaica Kincaid a partir de um espaço comum, uma zona de trauma e potencialidade, a *Amefricanidade* (Gonzalez, 2020).

Palavras-chave: Mãe; Memória; Decolonial; Corpo; Amefricanidade.

Abstract: What is the maternal figure in “Eyes of Water” and *The Autobiography of my Mother*? She is the pursuit of identity. Memory and loss. But it is also the place of a past present. They are works of diasporic loss with a “testimonial content”, set against the backdrop of colonial and post-colonial machines. Elements at work today. These permanences are referred to by Azoulay (2024) as *imperial retentions*. Based on these notations, this article will propose a comparative reading of Conceição Evaristo and Jamaica Kincaid from a common space, a zone of trauma and potentiality, *Amefricanity*.

Keywords: Mother; Memory; Decolonial; Body; Amefricanity.

Introdução

Ao refletir sobre os marcos teóricos da *escrivência* na sua obra, Conceição Evaristo fala de uma nova “funcionalização” da comunidade negra. Essa passa a ser vista por meio do signo da humanização mesmo em situações de total penúria, violência e desagregação social. Essa (re)leitura, diríamos de “desaprendizagem” e “virada testemunhal”² passa, principalmente, pelos corpos negros: “[...] busquei outra forma também de compor o corpo negro” (Evaristo,

¹ Graduado em História e Letras. Mestre e Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ganhador do Prêmio Mario Gonzalez da Associação Brasileira de Hispanistas - 2022. E-mail: iananderson14@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5592-4345>.

² Veremos adiante como esses conceitos se constroem nas obras de Azoulay (2024) e Seligmann-Silva (2022).

2020, p. 40). Não mais pelo prisma do exotismo e da sexualização. Por que não pensá-los sob o enfoque da memória? Parece-nos que esse é um mote para pensar o conto “Olhos d’água” do livro homônimo. Recuperar a imagem da mãe, temporariamente perdida, a partir das lágrimas que banham seu rosto. Da pergunta da filha que amplifica e exaspera a ausência – “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15) – até o encontro, corpo a corpo, com as lágrimas que avivam a memória, isto é, o corpo da mãe: seus olhos.

Essa mesma busca da inscrição da mãe é trabalhada pela escritora afro-caribenha Jamaica Kincaid no romance *A Autobiografia da minha mãe*. Contudo, diferentemente do encontro que aplaca a falta, a ausência é desde já duradoura na vida da personagem Xuela. A perda da mãe é uma imagem constante e ubíqua já nas linhas iniciais: “Minha mãe morreu no momento em que eu nasci, e por isso durante toda a minha vida nunca existiu nada entre mim e a eternidade; às minhas costas, sempre um vulto triste, sombrio” (Kincaid, 2020, p. 7). A mãe é falta. Esse encontro de memória é impossibilitado. Contudo, ela sobrevive em outro polo, Xuela tem que lidar com sua herança étnica, sua mãe era das últimas do *povo caraíba* – “[...] só havia algumas centenas ainda vivos, minha mãe era um deles, eram os últimos sobreviventes” (Kincaid, p. 118-119) –, numa Dominica onde o legado colonial é premente.

Como comparar essas obras de dimensões e lugares dissimiles? Uma primeira possibilidade de resposta é pensar como a tessitura dessas narrativas é costurada por mulheres, especificamente pelas filhas. Tanto em Evaristo como em Kincaid elas são as narradoras em primeira pessoa. E, por sua vez, estão em busca da mãe. Em segundo, essas obras nos permitem pensar na figura da mãe dentro do espólio colonial. Conceição Evaristo desconstrói a imagem da “Mãe Preta” com sua *escrevivência* e as memórias da grafia-desenho de sua própria mãe. De outro lado, Kincaid já deixou claro como o relacionamento com a mãe percorre sua escrita: “Eu escrevo sobre minha mãe e sua influência em seus filhos e em mim o tempo todo”³. Contudo, antes desse atravessamento biográfico, seu romance possibilita pensar no que foi, junto com Saidiya Hartman (2021), “perder a mãe” dentro de um contexto imperialista: a perda da identidade e do parentesco. Em terceiro, são escritas afrodiáspóricas produzidas por mulheres negras. Lidas a partir desse lugar suas obras se imiscuem num tempo complexo: um *passado presente* no qual as questões de antes são reelaboradas no agora, constituem-se como

³ Tradução nossa. O trecho refere-se a uma entrevista concedida por Jamaica Kincaid na qual ela fala sobre a influência da figura materna em sua obra. Reproduzo o excerto no original e o endereço onde o texto pode ser consultado na íntegra: “I write about my mother and her influence on her children and on me all the time”. Pode ser consultado em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/jamaica-kincaid>.

verdadeiras sobrevivências. Por último, um substrato teórico decolonial nos autoriza compará-las. Isso será feito a partir da categoria “político-cultural” de “amefricanidade” de Lélia Gonzalez (2020). A filósofa e ativista aposta num legado afrocentrado para pensar a América Latina. Essa, por sua vez, não é composta só da América do Sul, também engloba o Caribe: “[...] o Brasil (país de maior população negra do continente) e a região caribenha apresentam grandes similaridades no que diz respeito à africanização do continente” (Gonzalez, 2020, p. 133).

Por outro lado, numa perspectiva inovadora Ariella Aïsha Azoulay (2024) nos leva a pensar no imperialismo para além dos séculos XVI e XIX, ele é uma estrutura ubíqua, permanece atuante, que funciona por meios dos “obturadores” e do “princípio diferencial”. Para enfrentá-lo, propõe o que chama de “desaprender” para construir uma “história potencial”. Em perspectiva semelhante, Seligmann-Silva (2022) vê no esgarçar das construções exclusivistas dos Estados Nações a emergência de novas vozes, corpos, estéticas e sensibilidades pós-coloniais que reclamam espaço e lugar. Elas enfrentam a máquina colonial e seus despojos a partir de uma “virada testemunhal do saber histórico”. É por esses arcabouços e seus cruzamentos que começaremos.

1 Pensamentos decoloniais

Brasil e Caribe. Esse binômio é uma realidade a partir das formações histórico-culturais dessas duas regiões. A América Latina é, como propõe Lélia Gonzalez (2020), na verdade uma América Africana “[...] cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *Améfrica Ladina* [...]” (Gonzalez, 2020, p. 127, grifos da autora). A crítica desbanca o legado branco e mostra o que era: transplantado e posticho. As ideias estavam de fato fora do lugar. Ele funcionava e funciona como uma “coberta” do que ela chama, em outro texto, de “neurose cultural brasileira”. Contudo, a “denegação” desse legado da ladino-amefricanidade não passa incólume, ele se volta, como racismo, contra aqueles que o representam, os negros. Por isso mesmo, como forma de enfrentamento e resistência, deve-se postulá-lo.

A amefricanidade é interdisciplinaridade. Ela se manifesta nos falares e nas línguas. Entretanto, vai além. Os nomes não são inocentes. O título do ensaio de Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, fornece a letra da leitura: ela é uma categoria político e cultural. Ela é, primeiro, uma inscrição que rompe com o imperialismo em todas suas formas, inclusive a norte-americana. Não por acaso, esses últimos adotavam o termo “América” de

forma exclusiva, seriam seus únicos representantes. Essa posição era reproduzida por tantos outros, o que nos fazia “cativos de uma linguagem racista”. Contra esse *status quo* insurge Gonzalez: “Por isso mesmo, em contraposição aos termos supracitados, eu proponho o de *amefricanos* (“amefricans”) para designar a *todos nós*” (Ibid., p.134). Nessas linhas, está alinhada outra característica dessa categoria: ela é democrática e, por isso, “[...] permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico [...]” (Gonzalez, 2020, p. 133). Ela se projeta como um todo (Sul, Central, Norte e Insular).

Além disso, a amefricanidade é composta de presente e passado. Criação do tempo de agora e dos antepassados. É dessa forma carregada de ancestralidade: “Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo” (Gonzalez, 2020, p. 135, grifos da autora). Nessa prancha de culturas, povos e migrações também estão escritos os traumas da diáspora, eles são “[...] uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada” (Gonzalez, 2020, p. 135). Ou seja, constrói-se também nesse espaço uma zona aberta, que podemos chamar de comparativa, que permite estudar, por exemplo, escritoras afroamericanas do Brasil e do Caribe: Evaristo e Kincaid. Pensar, apesar das limitações linguísticas (o português e o inglês, línguas dos colonizadores), como se constroem essas relações com a mãe aqui e lá em famílias de origem afrodescendente.

Essa questão da linguagem passa por múltiplas sobreposições diante da colonização⁴. Nunca se escreve na sua língua de origem. Em muitas dimensões, ela não existe mais ou nunca existiu, é um lugar mítico. No caso caribenho, muitas línguas nativas desapareceram e o inglês foi adotado devido ao efeito da colonização britânica. Isso é evidente na situação de Jamaica Kincaid. Apesar de ter nascido na Antígua, ela imigra para os Estados Unidos na década de 1960-1970. *The Autobiography of my Mother*, foi publicado ali em 1996 e em inglês. Antes da chegada a escritora possuía um nome de origem inglesa, “Elaine Potter Richardson”, que ela abandonou e mudou para “Jamaica Kincaid” quando conciliava o trabalho de jornalista com o de escritora em Nova York. Essa adoção de um “novo nome” fala dessas justaposições e da

⁴ Essas imbricações se desdobram ainda mais se pensarmos que adotamos neste trabalho uma tradução para o português do livro de Kincaid, uma língua que também é do colonizador. A obra da escritora caribenha, apesar de publicada nos Estados Unidos desde a década de 1980, só chegou recentemente ao público brasileiro, assinadas pela tradutora Débora Landsberg. Além de *A autobiografia de minha mãe* (2020), foram traduzidos outros dois títulos: *Agora veja então* (2021) e *Annie John* (2023). Originalmente, esses romances também foram publicados em inglês, o primeiro é 2013 e o segundo é de 1985.

assunção de um lugar de crítica desse legado, opta-se por outra linhagem: como faz a personagem Xuela ao adotar os escolhos dos derrotados e, por seu turno, Evaristo ao substituir a “Mãe Preta” pela “Mãe Memória”.

Contudo, mesmo se os muros fossem intransponíveis, restaria à exclusão aqui e acolá. Como expressa Gonzalez (2020, p.135), por cima dessas barreiras linguísticas e das diferenças das sociedades, o racismo é onipresente. O continente é plural, mas o “sistema de dominação”, baseado em protótipos racializantes, é uma constante. É uma herança colonial persistente. É interessante ver como os modelos arianos de explicação atravessam os séculos XIX e XX, porém reelaborados. Surgem no colonialismo, são experimentados na África, fornecessem substrato para os genocídios, depois, alcançam a Europa e por meio dos nazistas também se transformam em formas de racialização e extermínio: dessa vez dos judeus. A máquina colonial cria um instrumento biopolítico sobrevivente e a-tópico. Nesse sentido, a Amefricanidade não se esconde: é um lugar cartografado, vários arquipélagos de muitas culturas e etnias resistentes. Um espaço antirracista e crítico do legado colonial. Ou seja, um *locus* político.

Não por acaso, não podemos perder de vista o contexto em que é produzido o ensaio, a amefricanidade é congênere dos movimentos internacionais de povos de origem africana que lutavam contra o racismo como o *Pan-africanismo*: “Desnecessário dizer que a categoria de amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de *pan-africanismo*, *négritude*, *afrocentricity* etc” (Gonzalez, 2020, p. 135, grifos da autora).

Ainda dentro dessa amefricanidade como lugar epistemológico, Gonzalez fala do seu valor metodológico. Ele estaria na “[...] possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo” (Gonzalez, 2020, p. 135, grifos da autora). A adjetivação de “unidade” é providencial. O objetivo é juntar na diversidade o que parecia separado. As singularidades das distintas sociedades permanecem. O que se quer é criar um espaço transatlântico onde culturas, vozes, traumas, pensamentos e intelectuais se encontrem.

Por fim, Gonzalez não deixa de afirmar as diferenças entre a experiência afro na América e aquela que se constituiu no próprio interior da África. Apesar das ligações ancestrais, existem diferenças. A amefricanidade rejeita as visões idealizadas e mitificadas de uma volta para a “Mãe África”⁵. Na América Ladina construiu-se uma cultura singular. Posto isso,

⁵ Isso é trabalhado de maneira magistral no filme *Medida Provisória* (2020) de Lázaro Ramos, roteiro inspirado e adaptado do livro *Namíbia não*, de Aldri Anuniação (2015). A volta compulsória para o continente africano aventada na trama pressupõe a ideia de que os afrodescendentes não fazem parte do continente americano.

arremata Gonzalez dizendo que seria mais “coerente e realista” pensar numa zona política e democrática de culturas afrodiáspóricas de largo espectro: Cuba, Haiti, Brasil, República Dominicana, Estados Unidos. Justamente por aquelas características republicanas (política e democrática), antes acolhe do que exclui: “[...] e de todos os outros países do continente” (Gonzalez, 2020, p. 137). E, para completar, todos os descendentes seriam designados como “amefricanos”. É um pensamento *avant la lettre*: é “decolonial” antes desse nome ser largamente adotado nas ciências humanas.

Apesar da perspectiva generalizante adotada, o termo “decolonial”, de acordo com a teoria utilizada, pode assumir diferentes significados e especificidades. Amiúde, o nome nem aparece explícito em trabalhos que visam romper com um pensamento colonizador, dominador e outrizador. No ensaísta Silviano Santiago, aparece como uma crítica da influência e da suposta insuficiência da literatura brasileira. No intelectual árabe Edward Said, como crítica da invenção de um “Oriente” sensual e autoritário pelo Ocidente. Em Achille Mbembe como crítica e rastreamento de um pensamento racializante, constituído no século XVIII, que constrói a figura fantasma do “negro” e da “África”. Aqui pensamos o “decolonial” dentro do espaço afrodiáspórico, um momento reconstrutor de agências, de corpos e outras histórias potenciais.

Como afirmamos no início, a amefricanidade pode ser lida como uma categoria que reage ao imaginário colonial ou ao que Azoulay (2024) chama de “obturadores” do imperialismo. No livro *História potencial: desaprender o imperialismo*, a crítica de origem judaica-palestina mostra como esse instrumento oriundo da fotografia é o principal mecanismo do imperialismo. Ele é uma peça desconhecida, apagada e imperceptível. Quiçá daí, dessa invisibilidade, venha seu poder. É uma pequena lente que abre e fecha para capturar o mundo. Ele é anterior ao produto. Ele determina o tempo de exposição à luz. Entretanto, todas essas ações passam incólumes. O que importa é o resultado, a foto. E não o processo.

Não obstante, é nesse intervalo de abrir e fechar que o obturador suprime, isola, remove, esquece, isola e distancia: “O que é suprimido e tornado irrelevante é extirpado pelo obturador” (Azoulay, 2024, p. 18). O limiar fornece a invisibilidade para a ação. Esse protótipo, como uma sinédoque, outorgou o modelo para a operação imperialista e de suas tecnologias, entre elas a principal é a fotografia.

Contudo, em grande parte, foram seus descentes que o construíram. De outro lado, isso também não pressupõe um corte com a ancestralidade africana.

Apesar de o obturador ter sua origem na câmera fotográfica, seu trabalho “[...] não é uma operação isolada nem está restrito à fotografia” (Azoulay, 2024, p. 22). Ele é uma prática, um modo operatório de apagamento e divisão. De cisão entre os povos e seus objetos. Enquanto estes últimos estão nos museus ocidentais aqueles vivem numa constante situação de apatridia. Esse dois movimentos (de pessoas e objetos), por meio do obturador, aparecem como opostos.

Azaoulay (2024, p. 22) mostra como o obturador age traçando três divisões, a saber: *no tempo*, “entre um antes e um depois”, um passado e um presente; *no espaço*, “entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o que está atrás dela”, entre posições que conferem poderes; *no corpo político*, “entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos, apropriam-se de seu produto e o acumulam e aqueles de quem o consentimento, os recursos ou o trabalho são extraídos”.

Seus atos de circunscrição e de demarcação são rápidos e breves como seu funcionamento na câmera fotográfica. Entretanto, mesmo no “espectro de sua rapidez” ele se difrata, o abrir e fechar das lentes produz uma série de outros mecanismo como a “cidadania imperial” e o “governo diferencial”. No primeiro caso, a formação da cidadania moderna foi resultado da “[...] destruição de mundos inteiros, com suas formas de cuidar e compartilhar, relegando os habitantes desses mundos à não cidadania e condenando-os à eterna aspiração à tornarem-se cidadãos – isto é, cidadãos imperiais” (Azoulay, 2024, p. 40).

No segundo caso, o *locus* que municia essa cidadania da exclusão, o “princípio diferencial”. Um corpo político de *diferencialidade* inventado com o “Novo Mundo” e que se transformou no suporte dos Estados Nações “[...] baseados numa série de separações e diferenciações permitindo-lhes distanciar-se institucional e legalmente dos crimes pelos quais se recusam a ser responsabilizados” (Azoulay, 2024, p. 62).

Essa *técnica diferencial* distingue entre: povos, nações, status, objetos, culturas, direitos. Esses dois conceitos mostram como Azoulay (2024) não limita essa tecnologia imperial ao século XIX, ele foi e é um construtor da “História”. Para combatê-lo, essa última deve ser aberta, ela não está encerrada e, por isso, é ainda uma potencialidade. O passado não está morto. Para tanto, ela propõe “desaprender” o imperialismo. Desaprender implica abandonar a ideologia do novo e do progresso, rebobinar a história.

Entender que 1492, a chamada “descoberta da América”, não é uma linha necessária e inescapável. A história potencial é uma forma de desaprendizagem que visa ler essa data não como um ponto distante e linear no tempo. Seus resultados seguem no presente. Os acontecimentos que ali ocorrem não “seguiram como deveriam”. Esse ano de 1492 deve ser

visto um marcador na constituição de movimentos de reversibilidade que recuperem povos, corpos, memórias, histórias e modos pré-imperiais. A história potencial rompe a cronologia linear, irreversível e fechada do progresso. O tempo, como fios que se cruzam, é o lugar onde a vida é tecida.

Ainda, desaprender é desaprender as origens do imperialismo, recusar suas histórias. É desaprender seus movimentos de desagregação, cisão e migração. De outro lado, no desaprender que “potencializa” a história, é necessário unir, produzir a alteridade, construir espaços de acolhimento: “É preciso envolver-se com outros, com pessoas e objetos separados pelo obturador, como parte de um encontro a ser simultaneamente recomeçado, regenerado, recuperado e reinventado” (Azoulay, 2024, p. 26).

Como não ver na “amefricanidade” esse lugar de encontro, reinvenção e recuperação. Lugar da “história potencial”. Nesse sentido, ela coaduna com outro conceito proposto por Azoulay, qual seja, a noção de *concidadania*. Gonzalez já dizia que aquela categoria, da *América Ladina*, era democrática. A *concidadania* se opõe a “cidadania imperial”, é um espaço em comum que reclama e reivindica modos pré-imperiais de compartilhar o mundo, formas não destrutivas de cuidado em relação às pessoas. Não é uma meta para o futuro, mas para o agora: são pressupostos que se opõem a violência e ao mundo dividido pelo capitalismo neoliberal e racial.

Resta pensar como esse movimento “potencial” é construído na emergência de outras vozes, estéticas e memórias. O livro *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, de Seligmann-Silva (2022), nos auxilia nesse caminho. O crítico vê nesse século XXI a emergência de uma ética mnemônica que contesta os valores incrustados da colonialidade. Os séculos XIX e sua *Bella Époque* acompanhado pelo XX e suas duas guerras mundiais viram os projetos dos Estados Nações ruírem e, por conseguinte, seus “discursos monolíngues”. Contudo, permanecem, como sobrevivências das *máquinas coloniais*, seus registros, projetos e esquecimentos *memoricidas*. Não obstante, a contrapelo dessas máquinas que produzem “políticas do esquecimento”, surgem vozes e corpos que contestam essas estéticas de morte e propõem a vida, isto é, novas formas de ética da memória.

São outras estéticas e epistemologias que colocam em ação novas sensibilidades atravessadas pelos testemunhos, os corpos, as agências. O “outro” já não é visto como “outrizado”, antes é o construtor de narrativas que contestam o Logos ocidental universal e “neutro”. Juntas, essas forças produzem memórias, um discurso anti-monumental que recolhe os cacos, mira os excluídos, faz o que os vendavais dos progressos impediram ao Anjo da

História, olha para trás e escuta os testemunhos. Isso tudo, Seligmann-Silva (2022) chama de uma “virada testemunhal do saber histórico”.

Nessa leitura de “novas modalidades de construção da memória”, o teórico mostra como esse *logos* ocidental separou a memória e seus suportes. Privilegiou, de um lado, a memória como inteligência abstrata e independente e rejeitou, de outro lado, a mnemotécnica e suas relações entre palavras e imagens. A memória como abstração da inteligência europeia branca devia ser pura, separar o interior, as faculdades racionais, do exterior, os elementos sensuais. Nesse jogo, não só as imagens e a escrita eram jogadas fora junto com o bebê e água suja. Os corpos também iam juntos: “Fala-se para fora a partir de uma interioridade intocada. Intocada pelo corpo e sua localização” (Seligmann-Silva, 2022, p. 74).

O que essa “virada” faz é recuperar esses suportes, recuperar o corpo como instanciação da memória. Pensar em como a colonialidade agiu sob esses corpos e como esses corpos reagiram:

A virada corpernicana do saber se dá tanto no sentido de pensar na posição do “anjo da história”, ou seja, voltado para a história dos escravizados, como no de pensar o significado da colonização e da racialização impostas como dispositivo biopolítico de controle de corpos individuais e coletivos. A proclamada inervação de corpos coletivos através de contraimagens embebidas na “iluminação profana” passa a ser pensada também como valorização de outras epistemologias não logo/eurocêntricas. “Provincializar a Europa” significa mostrar que o conhecimento é localizado. *Assim, assume-se o corpo como parte do saber, rompendo-se com milênios de doutrinas espiritualizantes, antissensuais, que pretendiam construir um logos universal “neutro” [...], mas que, na verdade, é branco e europeu*” (Seligmann-Silva, p. 99-98, grifos nossos).

Essa inclusão do corpo que produz essas contraimagens é parte da *virada testemunhal*. Por sua vez, esse termo passa pela assunção das manifestações de “teor testemunhal” na literatura, outro conceito proposto por Seligmann Silva (2022). O testemunho rompe com sua inscrição inicial exclusiva, isto é, sua forma como *superstes*, a fala em primeira pessoa do sobrevivente da *Shoah*. Com o “teor testemunhal” ele marca “toda obra literária”. Contudo, só “[...] aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e na escritura do século XX” (Seligmann-Silva, 2022, p. 131). O “real” é lido nessa esteira como um “real traumático”. Sem dúvidas, pela carga passada da diáspora e presente das governabilidades diferenciais, a literatura produzida por afrodescendentes, como a de Evaristo e Kincaid, é atravessada por esse “teor testemunhal”.

2 “Encontrar o corpo da mãe”

Abdias Nascimento explica como o Teatro Experimental do Negro (TEN) surge como uma reação contra o embranquecimento. Entre seus muitos objetivos estava “tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados” (Nascimento, 2016, p. 161). Esses papéis estavam associados, muitas vezes, às “Mães Pretas”. Essas personagens eram postas em lugares subalternos, “destituídos de humanidade” e apresentadas essencialmente como “chorosas” e “lacrimogêneas”. Eram personagens herdados do nosso passado colonial: mulheres escravizadas que cuidavam das crianças brancas na Casa-Grande.

Na *neurose* que constitui a cultura brasileira, tenta apagar a afrodescendência por meio da “denegação” (o racismo), Lélia Gonzalez mostra como a figura da “Mãe Preta” é ambígua. Ela não é a mulata e nem a mucama e, por isso, não pode lembrar, para os brancos, de um desejo reprimido. Ela é a “bá”, a que leva “ternura e bondade” para a criança branca no berço: “Nessa hora a gente é vista como figura boa e vira gente” (Gonzalez, 2020, p. 87). Contudo, essa suposta “doçura” subverte o recalque, ela “[...] é quem vai dar a rasteira na raça dominante” (Gonzalez, 2020, p. 87). A “mãe preta” vista, por um lado, como signo da dedicação e, por outro, como signo da traição é o sustentáculo da cultura, ela é a mãe de fato.

Ela não é, assinala Gonzalez (2020, p. 87), um exemplo de total abdicação de si como querem os brancos e nem uma traidora como querem os “negros”. Ela é o centro: ela cuida e cria. E nessa estrutura, a branca é a outra. A branca, “[...] chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve pra parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna” (Gonzalez, 2020, p. 88).

Nas imagens que conformam sua poética, Conceição Evaristo volta nessa figura da “Mãe Preta”. Para ela, a *escrivência* constitui-se como um “fenômeno diaspórico universal”⁶ e a partir desse lugar convoca um registro que funciona como núcleo dessa escrita marcada pelo “teor testemunhal”: “A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande” (Evaristo, 2020, p. 29-30).

O trabalho da “Mãe Preta” era exaustivo como o praticado no “eito”. Os escravizados que viviam na Casa-Grande e compartilhavam a chamada “senzala pequena” deviam estar à disposição ininterrupta dos senhores. Alguns tinham que permanecer na Casa-Grande para atender aos donos poder durante a noite e a madrugada. Em sua maioria, esse papel cabia às mulheres, elas tinham que cuidar, em todos os sentidos, da “família colonizadora”: cozinhar, alimentar, amamentar.

⁶ Termo utilizado por Conceição Evaristo (2020).

A “Mãe Preta” era a “mãe” de fato como propõe Gonzalez. Contudo, além dessas atividades cotidianas, esse “corpo escravizado” tinha mais uma função, “[...] a de “contar histórias para adormecer os da Casa-Grande”” (Evaristo, 2020, p. 30). Suas palavras deviam encantar e ninar “[...] os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência” (Evaristo, 2020, p. 30).

Evaristo adota outra chave de leitura dessas cenas. Subverte, abre e rebobina a história: “Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo” (Evaristo, 2020, p. 30). Essa imagem está no centro da *escrevivência* pelo seu reverso. Isto é, por recuperar essa sujeição diaspórica da escravização e transformá-la em experiência, ou, para ser mais preciso, convertê-la em agência: um corpo, uma voz e uma escrita donos de si.

Estamos diante de um pensamento decolonial. A *escrevivência* surge como uma ação de escrita de mulheres negras “[...] que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado [...]” (Evaristo, 2020, p. 30), elas apropriam-se dos “[...] signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais” (Evaristo, 2020, p.30). Essas vozes, corpos, memórias e escritas já não servem a Casa-Grande. Parafraseando Evaristo: é uma escrita que não adormece, acorda o sono dos injustos.

Evaristo potencializa a história. Essa subversão é ainda mais premente se convocarmos outro texto, “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. Nele a escrita é pensada no diálogo com os suportes da memória rejeitados pelo logos ocidental – a grafia, as imagens e o corpo. A mãe é a memória da escrita: “Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe” (Evaristo, 2020, p. 49).

Evaristo registra esse episódio simples, lido como uma das gêneses da sua *escrevivência*, no qual sua mãe, num gesto performático e ancestral das mãos, risca o chão lamacento e desenha “[...] um grande sol, cheio de infinitas pernas” (Evaristo, 2020, p. 49). Era um ato onde o graveto se transformava em lápis, o papel na terra lamacenta e o corpo, de cócoras, quase “alisava a umidade do chão” (Evaristo, 2020, p. 49). Era um ritual antigo para evocar o sol que secaria as roupas e que para isso convocava o corpo para dar-se por completo. Movimentavam-se as mãos e junto os quadris.

Essa mesma lembrança dos gestos do corpo da mãe é persistente no conto “Olhos d’água”. Surge de maneira inopinada na filha-narradora o desejo-pergunta de saber a cor dos

olhos da mãe: “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15). Ela tenta recordar-se e a pergunta, persistente, não para de martelar: “De que cor eram os olhos de minha mãe? Aquela indagação havia surgido há dias, há meses, posso dizer” (Evaristo, 2016, p. 15).

O insucesso como que plasma sua ausência e falta. A mãe é como uma ponte que produz um sujeito duplo com um pé no passado e outro no presente. Em culturas afrodescendentes, a mãe é ancestralidade. Ela é a liga. O conforto e o acolhimento. Por isso, ao não se lembrar do corpo da mãe, a pergunta antes indagadora se transforma num tom acusativo: “Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15).

A filha então, num gestual de memória, num micro romance de formação (*bildungsroman*), sem o romance, rememora a infância. Era a filha mais velha de uma família de mulheres: sete irmãs. Em vista disso, teve que crescer rápido, passar brevemente pela adolescência e transformar-se numa mulher. Contudo, a mãe estava sempre ao lado: “Sempre ao lado de minha mãe, aprendi a conhecê-la” (Evaristo, 2016, p. 16). Nessa relação, ela aprendeu a ler os não ditos da mãe: “Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias” (Evaristo, 2016, p. 16).

Como no caso da grafia corporal da mãe de Evaristo, os gestos não são inocentes ou anódinos, são signos a serem interpretados. Do latim *gestus*, esse vocábulo, que representa “movimento, gesticulação”, multiplica-se: e a *gesta*, um gênero poético que presentifica atos ou feitos memoráveis; e também *gestar*, dar a vida. Não há elemento mais gestual do que esse último, é carnal, demanda todo corpo feminino. O corpo explode em *gestar* dor e vida.

Esse entrementes memorial serve somente para exasperar a culpa dessa filha-narradora: “Naquele momento, entretanto, me descobria cheia de culpa, por não recordar de que cor seriam os seus olhos” (Evaristo, 2016, p. 16). A mãe é uma imagem presente e ao mesmo tempo ausente nas evocações da filha, pois se, de um lado, não conseguia suprir a falta dos olhos, de outro lado, conseguia recordar outras parte do corpo materno: sua unha-encravada, sua verruga. “Eu achava tudo muito estranho, pois me lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo dela. Da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo...da verruga que se perdia no meio de uma cabeleira crespa e bela...” (Evaristo, 2016, p. 16).

A filha cartografa o corpo da mãe em seus mínimos detalhes: desde os pequenos sulcos até a “cabeleira crespa e bela”. Entretanto, nessa produção do mapa-vida faltava um país primordial, os olhos. Novamente, como indagação obsessiva, brota a pergunta: “Mas de que cor eram os olhos dela?” (Evaristo, 2016, p. 16).

Logo, a narradora retorna ao mundo da pergunta obsedante no esforço por lembrar-se do queria exatamente, os olhos. Volta-se para a infância da mãe: “Eu me lembrava também de algumas histórias da infância de minha mãe. Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas” (Evaristo, 2016, p. 16). Um período marcado pela falta e a pobreza. Elementos que, por sua vez, assemelhavam-se a infância da própria narradora: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (Evaristo, 2016, p. 16). Não são elementos ingênuos, não é uma escrita inocente – “Afirmo que nada que eu escrevo é inocente” (Evaristo, 2020, p. 40). Essas pequenas fissuras mostram processos históricos de subalternização de famílias negras.

A filha-narradora, ato contínuo, lembra-se dos momentos de falta e escassez da própria infância. A descrição embaralha crieza, desigualdade (plasmada na fome) e lirismo na escrita:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso *desesperado desejo de alimento*. As labaredas, sob a água solitária que fervia na *panela cheia de fome*, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que *as línguas brincavam a salivar sonho de comida* (Evaristo, 2016, p. 16, grifos nossos).

A mãe cozinhava o nada. Não obstante, era um nada repleto do “desesperado desejo de alimento”. A panela, acostumada com o vazio, também estava “cheia de fome”. De outro lado, mesmo dessas panelas vazias as bocas sentiam cheiros e salivavam “sonhos de comida”. O lirismo leva a fome ao seu paroxismo. A não cidadania como gênero da “cidadania imperial” produz “bocas cheias” e “bocas que sonham”.

Nesses momentos, como forma de aplacar a fome a mãe brincava com as filhas. Ela se transformava numa Rainha e seu corpo num templo. Entretanto, não era um lugar de interdições, as filhas podiam tocá-lo e manuseá-lo:

E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões, a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha (Evaristo, 2016, p. 17).

Inventam uma família que evoca aquelas da realeza africana de outrora. A mãe era a Rainha e as filhas princesas: “Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos” (Evaristo, 2016, p. 17). A mãe ria pela felicidade do compartilhar com as filhas, mas chorava por não poder alimentá-las. Esses dois sentimentos, como palimpsestos, emaranhavam-

se em seu rosto: “A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado...” (Evaristo, 2016, p. 17). Mesmo lembrando-se desses detalhes, a filha, no presente da enunciação, não consegue se recordar dos olhos. Por isso, a pergunta: “Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 17).

A filha sabia, desde aqueles momentos, que a mãe “[...] inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía” (Evaristo, 2016, p. 17). Ela oferecia o afeto. Como uma cascata, as memórias não param de jorrar. A filha volta para outras *cenar da fome* que misturam o lirismo, o carinho e a escassez. Por vezes, nos finais de tarde, a mãe e as filhas se sentavam junto a porta de casa e observavam as nuvens que se metamorfoseavam em animais, objetos e doces. Elas se transformavam em *sonhos de comida*. Então a mãe pegava aquelas nuvens bojudas, repartia e depositava na boca de cada uma. Era uma operação rápida, “[...] antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos de esvaecessem também” (Evaristo, 2016, p. 17).

Nesse ínterim, aquela mesma interpelação: “Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 17). Como se ela fizesse uma força tremenda para lembrar, mas a memória é seletiva. Ao invés, vinham outras inscrições da precariedade. Como quando chovia forte e a mãe temia que o barraco frágil não aguentasse e desabasse. Nessas circunstâncias, ela agarrava as filhas e as protegia com seu corpo: “Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço” (Evaristo, 2016, p. 17). A mãe não continha seu “lamento-pranto”, seu rosto também era banhado pelas lágrimas. Ocorria uma fusão entre as águas de “dentro” e de “fora”: “Nesses momentos olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia!” (Evaristo, 2016, p. 18).

Ela conseguia se lembrar de todos esses detalhes, mas porque não dos olhos: “Então, porque eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela?” (Evaristo, 2016, p. 18). Não era por esquecimento. Apesar de ter saído de casa para buscar uma vida melhor, ela não tinha se esquecido da mãe e das irmãs. Nem de todas as mulheres que haviam conformado sua vida.

As mulheres, a mãe e a ancestralidade eram uma única coisa:

E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias (Evaristo, 2016, p. 18).

O termo Yabás, da língua iorubá, significa “Mãe Rainha” e designa os orixás femininos como Iemanjá e Oxum. É o símbolo da ancestralidade, mas é também o signo da própria mãe.

Não por acaso, nas brincadeiras da infância ela era a “Senhora”, a “Rainha”. Para corroborar essa linha, volta à pergunta: “Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 18).

Cansada por não conseguir uma resposta e tomada pelo desespero, decide deixar tudo para trás, abandonar tudo e voltar para a cidade onde nasceu. Ansiava ver o corpo da mãe, sentir seu calor no dela: “Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor dos seus olhos” (Evaristo, 2016, p. 18). Ela quer interromper a ausência com a presença, a falta com a completude. Tudo parecia um ritual, uma volta à gênese, ao todo: “Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe” (Evaristo, 2016, p. 18).

Após alguns dias de viagem, ela encontrou a mãe. A “Rainha” interrompeu a duplicidade da filha, uniu passado e presente. O que era um corpo fragmentado na memória completou-se. Ela viu a cor dos olhos da mãe. Eram olhos cor d’água:

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamã Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida pela superfície. Sim, águas de Mamã Oxum (Evaristo, 2016, p. 18-19).

As lágrimas não eram águas de *Lethe*, isto é, o rio do esquecimento; ao contrário, eram águas de ancestralidade, águas da África, águas de memória. Águas de Oxum, deusa das águas doces, da beleza. Concebida, por sua vez, por Iemanjá, rainha das águas. São águas de mulheres. Mãe e filha se abraçam e *corpos-memórias* se mesclam: “Abraçei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem às minhas” (Evaristo, 2016, p. 19).

Ao final, num gesto ancestral, a narradora transfere esses jogos da memória para a sua própria filha. Por vezes, imagina que os olhos das duas estão espelhados e refletem imagens de mãe e filha trocadas: “Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra” (Evaristo, 2016, p. 19). Numa oportunidade, percebeu que essas recursividades históricas eram praticadas pela filha, ela parava diante da mãe-narradora – os *corpos-face* frente a frente, olhares com olhares – e a *pergunta-vida* vinha: “– Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?” (Evaristo, 2016, p. 19).

Retomo aqui a “Mãe Preta”. E nesse sentido, brota a pergunta: de que maneira “Olhos d’água” é uma releitura decolonial dessa figura? A resposta está inscrita nessas linhas finais do

conto, a narradora cria uma linhagem que passa por ela, sua mãe e sua filha. Constrói-se um “lugar de memória”. Na colônia, a “Mãe Preta” é mãe do “sinhozinho” branco, enquanto sua própria prole é vendida. O conto é uma reelaboração da imagem da “Mãe Preta”. Na colonização, esse era um corpo onde tudo o que era produzido não lhe pertencia: a língua, o trabalho, o desejo. A “Mãe Preta” é a projeção do colonizador. É criada por ele. Em “Olhos d’água”, a “Mãe Memória” não é a produzida pela *plantation* e a personagem central mesmo que não apareça diretamente. Ela é o espaço da memória das filhas (não só a do conto), ela é a ancestralidade. Nesse sentido, o signo “Mãe Memória” tem como pano de fundo uma agência: um corpo, uma língua, um desejo. Ela é transmissão, existe algo que pode ser legado – a relação com o corpo. Por isso, os símbolos são deslocados e substituídos, sai a “Mãe Preta”, criada na colonização e alimentada por toda uma tradição literária e iconográfica⁷, e entra a “Mãe Memória”, alimentada pela escrita – pela *escrevivência* de Conceição Evaristo.

3 “Buscar o corpo da mãe”

Em Jamaica Kincaid (2020) a busca da mãe é uma busca de si. Sua autobiografia é a autobiografia da sua mãe. *A Autobiografia da minha mãe* começa com o desamparo, sem a mãe não havia nada entre a personagem Xuela e eternidade, apenas “[...] um vento triste, sombrio” (Kincaid, 2020, p. 7). A mãe é essa ligação com algo de insondável, o norte. Quiçá Xuela não busque a materialidade do corpo em si, mas o lugar de encontro e pertencimento. A mãe é a pátria.

Saidiya Hartman (2021) em *Perder a mãe* mostra os sentidos em torno da perda da figura materna no contexto da diáspora e do imperialismo. Perdê-la é sentir-se um alienígena, um sem lugar. Era dentro dessa perda que se constituía o escravizado como um estrangeiro, um exilado. A despossessão é a história dessa perda. “Perder a mãe” é sentir nas costas nuas esse “vento frio, triste e sombrio”: “Perder a mãe era ter o próprio parentesco, o próprio país, a própria identidade negados. Perder a mãe era esquecer o próprio passado” (Hartman, 2021, p. 108). Xuela não é uma escravizada, mas circula num ambiente, Dominica, dominada pelo Imperialismo Britânico, um *espaço diaspórico*. Filha de uma mulher de origem caraíba, uma etnia em extinção.

⁷ Abdias Nascimento fala da figura estereotipada da “Mãe Preta” nos palcos, mas podemos expandi-la para a literatura e a televisão se pensarmos na obra de Monteiro Lobato e suas reproduções audiovisuais.

Esse legado colonizador lhe é transferido, essa herança da mãe. Ela é parte dos vencidos. Daqueles em que a aparência é um estigma. Na escrita lírica, reflexiva e transbordante de Kincaid, Xuela se pergunta, num capítulo que pode ser lido como um sermão, sobre o que faz o “mundo girar”. Quiçá, ela vai dizer em seguida, seja um “[...] homem orgulhoso do tom claro de sua pele [...]” (Kincaid, 2020, p. 81), isto é, um homem branco. Um homem senhor de outros homens. Para isso, ele tem que se voltar contra os que têm uma cor oposta a sua. Essa resposta é uma possibilidade diante de outra indagação de Xuela: “Pergunto, O que faz o mundo se voltar contra mim e contra todos de aparência como a minha?” (Kincaid, 2020, p. 81). O “nós” se constitui contra os “outros”. A “cidadania imperial” contra a “não cidadania”.

Nesse mesmo capítulo, surgem imagens da escravidão. Como um tal de John ou William, uma *persona* coletiva, que se acreditava senhor de tudo:

Seu nome é John, ele é o senhor da gente no navio que navega pelo mar azul, o oceano cinza, mas ele não é senhor do mar ou do oceano. Em seu posto de senhor, suas necessidades são claras e soberanas e portanto impiedosas, ele não tem compaixão, não tem ternura (Kincaid, 2020, p. 85).

Contudo, essa mesma figura onipotente, num momento de necessidade, diante do imponderável (como uma doença), converte-se em apenas um homem. Perde seu poder e volta-se para Deus: “E é essa pessoa, esse homem, que diz no momento em que precisa: Deus não julga; e enquanto diz isso, Deus não julga, ele se coloca em pose de criança [...]” (Kincaid, 2020, p. 85). Esse homem impiedoso pede clemência, transforma-se num “sujeito fraco” que pede absolvição. Pede o esquecimento. Essa história (sermão), Xuela inventava para si mesma como uma espécie de parábola: “Esse sermão breve, amargo, que fiz para mim mesma não era uma novidade” (Kincaid, 2020, p. 85). Ele pode parecer anódino, mas era sua maneira de manter o passado vivo, não esquecer. O passado não estava fechado, ele é aberto como na “história potencial”:

Quase não havia um dia na minha vida em que eu não testemunhasse um incidente que adicionasse um novo peso a essa visão, porque para mim a história não era um grande palco cheio de comemorações, bandas, aplausos, fitas, medalhas, o som de taças finas. *Para mim, a história não era apenas o passado: era o passado e era também o presente* (Kincaid, 2020, p. 85, grifos nossos).

Seu passado não era fruto de celebrações: “aplausos, fitas, medalhas, o som de taças finas”. Era um passado de traumas. Um passado presente mesmo com a morte da mãe. Ou melhor, justamente por essa perda. O passado é presente. Poderíamos falar de um presente do

passado. Em última medida, lemos nas entrelinhas uma grande pergunta posta pelo romance: como construir uma vida diante desse legado de perdas?

A figura da mãe se imiscui nesse espólio colonial. Por isso, ela arremata ao final, não é possível pensar num futuro. Diante dos olhos o passado é obsedante. Ela não pode tocar nessa eternidade: “E no entanto... e no entanto me entristecia saber que eu não olhava adiante, sempre olhava para trás, às vezes olhava para o lado, mas sobretudo eu olhava para trás” (Kincaid, 2020, p. 85).

Para aqueles que a perdem, vai dizer Hartman (2021, p.123), a mãe se torna em algo mítico: “[...] apenas a uma pessoa que perdeu a mãe a figura materna se torna mítica [...]”. Com a morte da mãe, Xuela foi entregue pelo seu pai aos cuidados de uma mãe postiça, uma mãe que não poderia amá-la, Eunice. Elas nunca se gostaram. “Mãe Eunice” estranhava essa menina que estava com o pescoço torcido olhando sempre o que estava atrás de si, como se esperasse por alguém e algo, a “Mãe” verdadeira:

Eu não gostava dela, e sentia falta do rosto que nunca tinha visto; olhava por cima do ombro para ver se alguém estava chegando, como se esperasse que alguém estava chegando, como se esperasse que alguém fosse chegar, e Mãe Eunice perguntava o que eu estava procurando, no começo como uma piada, mas, passado um tempo, como eu continuava a fazer aquilo, ela achou que eu via espíritos. Eu não via espírito algum, estava só procurando aquele rosto, o rosto que jamais veria, mesmo se vivesse para sempre (Kincaid, 2020, p. 8).

A mãe de Xuela se transforma em algo mítico. Algo pelo qual se reza e se espera. Xuela nunca viu sua mãe, nunca pode mirar seu rosto, ver as lágrimas e a cor dos olhos. O romance é um *bildungsroman* e, por isso, ela sabe que não a veria: “o rosto que jamais veria”. Ela narra já na velhice toda sua experiência de formação a partir da falta. No entanto, no passado, a menina ansiava encontrar aquele corpo, o “rosto que nunca tinha visto”.

Xuela é uma mestiça: “Eu era do povo africano, mas não exclusivamente” (Kincaid, 2020, p. 14). Sua identidade era dúbia. Ela era sobrevivência, o *resto* do povo caraíba como a mãe: “Minha mãe era uma mulher caraíba, e quando me olhavam era o que viam: o povo caraíba tinha sido derrotado e depois exterminado, jogado fora como as ervas daninhas de um jardim; o povo africano tinha sido derrotado, mas havia sobrevivido” (Kincaid, 2020, p. 14). Mas não era só isso. Do lado paterno, existia uma herança europeia que visava apagar esses traços afrodescendentes. Seu pai era um policial que por meio de atividades escusas queria enriquecer e borrar a colonização da sua história. Ele era filho de um escocês de cabelos ruivos, traços que herdou; e de uma africana, “Ela era uma mulher da África [...]” (Kincaid, 2020, p. 34), de quem

herdou a pele. Ele fez de tudo para apagar esse lado materno e glorificar o paterno: “Meu pai rejeitou as complicações dos derrotados; optou pela tranquilidade dos vencedores” (Kincaid, 2020, p. 112). Alfred era seu nome, um nome inglês.

O lugar do “derrotado” é um espaço complexo, não linear, exasperante. Xuela, ao reverso, afirma justamente essa posição do intrincamento. Lugar da mãe. A personagem se afirma como parte dos “dominados”: “[...] e nós, os vencidos [...]” (Kincaid, 2020, p. 27). Carregava o próprio nome da mãe, Xuela Claudette. Entretanto, essa identidade nunca é fixa, esse é também um lugar vazio, sua mãe, o elo, tinha morrido: “Pois quem eu era? Minha mãe estava morta [...]” (Kincaid, 2020, p. 14).

Xuela foi formada sob o jugo do colonialismo britânico. Na escola, um imenso mapa funcionava com uma sinédoque, explícita, do Império Britânico. Como a dizer que aquele espaço, Dominica, era parte de um todo. Era uma escola mal ajambrada, precária. Mas não podia faltar esse adorno da metrópole: “na parede atrás da mesa e da cadeira havia um mapa; no alto do mapa estavam as palavras ‘O IMPÉRIO BRITÂNICO’” (Kincaid, 2020, p. 13). A personagem foi atravessada por essa inscrição: “Foram as primeiras palavras que aprendi a ler” (Kincaid, 2020, p. 13). Na escola, ela aprendeu o modo como deveria ler o mundo, o que significava ser do povo vencido e ter perdido a mãe diante do “IMPÉRIO BRITÂNICO”, em caixa alta e ameaçador.

Era uma Dominica cindida entre duas línguas, o inglês e o patoá francês. Essa última era vista como “[...] a língua dos cativos, dos ilegítimos [...]” (Kincaid, 2020, p. 49). É a partir do “apesar de”, por sobre a própria solidão e a perda da mãe, que Xuela constrói sua vida. Isso será feito exclusivamente por meio do corpo. Ela é a testemunha de si mesmo: “Ninguém me observou e testemunhou, eu observei e testemunhei a mim mesma; a corrente invisível saía e voltava para mim” (Kincaid, 2020, p. 38). O corpo surge como lugar da potência: ali ela exerce um domínio, o autocuidado e o desejo:

Comecei a me cultivar. [...] Eu adorava minha boca: meus lábios eram cheios e largos, e quando abria a boca eu conseguia ingerir muito, prazer e dor, acordada ou adormecida. Era essa imagem de mim mesma – meus olhos, meu nariz, minha boca gravados em uma pele impecável, lisa, limpa que era o meu rosto – que eu desejava ver. *Meu próprio rosto me confortava, meu próprio corpo me confortava*, e não interessava o quanto me deslumbrasse com alguém ou alguma coisa, no fundo eu não deixava que nada substituísse meu próprio ser na minha (Kincaid, 2020, p.62, grifos nossos).

Essa assunção do corpo se coaduna com uma citação de Kincaid: “[...] qualquer coisa que seja uma fonte de vergonha – se você não é responsável por isso, como a cor da sua pele

ou sua sexualidade – você deve apenas usá-la como um distintivo”⁸. De certa forma, é isso o que faz Xuela, alinha sua “posição complexa” herdada da mãe (sua pele) ao desejo (sexualidade).

Esse domínio de si era acompanhado de escolhas. Xuela não quer e não teve filhos. Os geraria, mas nunca os daria vida: “Nunca me tornaria mãe, o que não era a mesma coisa que nunca gerar bebês. Eu geraria bebês, mas jamais seria mãe deles” (Kincaid, 2020, p. 60). Isso era produto do autodomínio que construiu sobre o próprio corpo. Contudo, como ela mesma explica, era devido à falta da mãe. Esse era o tema central da sua vida: “O fato de que minha mãe morreu no momento em que nasci se tornou um tema central na minha vida” (Kincaid, 2020, p. 135).

Não por casualidade, o livro termina com a evocação da mãe. Como havíamos dito no início deste tópico, mãe e filha se imiscuem, Xuela fazia a autobiografia da sua mãe enquanto também fazia a sua: “Este relato da minha vida foi o relato da vida da minha mãe assim como foi o relato da minha, e é também um relato da vida dos filhos que não tive, assim como é o relato deles a meu respeito” (Kincaid, 2020, p. 136).

Uma pergunta semelhante à feita anteriormente sobre “Olhos d’água” poderia ser aqui reelaborada: como Xuela na sua relação de presença e ausência com a “Mãe Caraíba” produz um olhar decolonial? Essa indagação pode ser respondida levando em conta o espaço e a materialidade. No primeiro, Xuela recusa a herança paterna, adota a complexidade do espaço da herança caraíba. Um lugar que é ao final das contas vazio. Sua mãe morreu, não pode conhecê-la.

Entretanto, no segundo ponto, ela faz desse vácuo: materialidade. Ela assume uma agência: seu corpo. Ele é o cerne da experiência. Como Xuela própria expressa: o corpo evoca um testemunho de si. Contudo, o testemunho sempre demanda uma escuta, é uma relação a dois. Xuela foi testemunha de si mesma e diríamos, do Outro. Ele é um duplo na medida em que ao criar para si um caminho, no presente, de escolhas (decidiu não ser mãe) e de desejos (decidiu viver os orgasmos), ela cria também, mesmo que imaginariamente, um caminho, no passado, para sua mãe. O passado e o presente juntos e nessa comunhão a história é aberta. Na esteira de Azoulay (2024), o passado não está morto e tampouco é irreversível. A escrita é uma maneira de manter essa suspensão. Ela é uma forma de reparação. Nessas escritoras, uma

⁸ Tradução nossa. No original: “[...] whatever is a source of shame - if you are not responsible for it, such as the colour of your skin or your sexuality -- you should just wear it as a badge”. Pode ser consultado em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/jamaica-kincaid>.

reparação literária que retorna à origem da violência. As reparações consistem, como propõe Azoulay (2024, p. 332), na “[...] exigência de deter a operação da violência e de reverter suas consequências”.

Considerações finais

Brasil e Caribe. A categoria política-cultural, proposta por Gonzalez (2020), permitiu pensar num espaço em comum que possibilitasse a comparação entre duas escritoras negras, mas de lugares opostos: Kincaid e Evaristo. O que é a figura da “Mãe” nessas obras? Ela é a perseguição da identidade. Em “Olhos d’água” ela é a “Rainha”, o lugar da memória. As águas frias de *Lethe* são, na verdade, águas doces de Oxum. Águas de memória. Em *A Autobiografia de minha mãe*, ela é a falta. Por isso, o tema central da vida de Xuela. Mas é também a herança étnica caraíba e, por isso, memória. Que, por sua vez, se inscreve num corpo incrustado no espaço colonial. Não por acaso, numa leitura cruzada, Evaristo diz que sua *escrevivência*, como fenômeno diaspórico universal, constitui-se subvertendo essas cenas da Casa-Grande. Ou seja, também se forma marcada por esse espólio colonial.

São narrativas do corpo. O corpo da mãe é central em “Olhos d’água”: lugar de acolhimento e proteção. Em *A Autobiografia da Minha Mãe*, Xuela exerce um autodomínio sobre o corpo – “Comecei a me cultuar”. Contudo, ao final esse corpo é duplo, o relato da sua vida foi o relato da vida da sua mãe. São corpos ancestrais – corpos de Yabás. Não obstante, essas memórias não se dão da mesma forma. A narradora em “Olhos d’água”, que também era uma mãe, vê ao final sua filha praticar seus mesmos gestos de memória: “– Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?”. Xuela, por sua vez, recusa a ser mãe: “Nunca me tornaria mãe [...]”. Ela era seu próprio testemunho.

A perda em “Olhos d’água” é passageira, o corpo fragmentado da mãe é reconstituído ao final. *A Autobiografia da minha mãe* é a perda em si. Ela não é reconstituída. O relato da vida é o relato da perda. Não obstante, são obras da perda (e que tentam costurá-la) em outro registro, são obras carregadas de “teor testemunhal” que têm como pano de fundo os “obturadores imperiais”. As memórias da filha-narradora são atravessadas por cenas de pobreza, precariedade e fome. As máquinas coloniais não se restringem, como propõe Azoulay (2024), aos séculos XVI e XIX. São atuantes hoje. Essa permanência é chamada por Azoulay (2024, p. 30) de *retenção imperial*, isto é, “[...] a habilidade de reter o resultado da violência imperial como fato, como aquilo que existe, como aquilo que uma pessoa é e o que aquela pessoa possui”. São mecanismos de exclusão, como a “cidadania imperial”, que produzem

sonhos de comida. Instrumentos que agem crivados por marcadores de gênero e raça. O princípio diferencial age em *A Autobiografia da Minha Mãe* ao dividir entre “vencedores” e “vencidos”.

Não obstante, essas narrativas mostram como o passado não está fechado, ele ainda está em disputa. Outras histórias, “potenciais”, podem ser resgatadas. Nas palavras de Xuela: “Para mim, a história não era apenas o passado: era o passado e era também o presente” (Kincaid, 2020, p.85). A história potencial recusa a naturalização do passado como elemento “dado”, ele é atravessado por outras temporalidades, modos de cuidar e compartilhar o mundo, maneiras de enfrentar às violências imperiais que “tomam de assalto” o presente.

Em resumo, esses *corpus* propõem a seguinte questão: o que fazer do escolho colonial? Respondo junto com Seligmann-Silva (2021), o que é feito do resto é transformá-lo em todo: em corpos desejanter e dessa forma agentes. A decolonialidade passa pela “inervação dos corpos” nas duas narrativas. “Escritas dos corpos” é um bom termo para descrever esses intentos, abarca o ato de misturar experiência e escrita. Elemento por si já evidente na *escrevivência*, mas também metaforizado na ação de Xuela de escrever, já na velhice, sua “autobiografia”. Por fim, o corpo revela-se como parte do saber, aquele “bocado” relegado pelo *logos* ocidental neutro, mas recuperado pelas poéticas afrocentradas. Ele ergue-se como lugar da história a contrapelo e do encontro com si e o Outro. Parafraseando Pierre Nora, o corpo é um “lugar de memórias”.

Referências

ANUNCIACÃO, Aldri. *Namíbia não*. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

AZOULAY, Ariella Aisha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

EVARISTO, Conceição. A *Escrevivência* e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27-46.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 49-54.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

KINCAID, Jamaica. *A Autobiografia da Minha mãe*. Trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e introdução Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

Recebido em 03 de setembro de 2024

Aceito em 26 de novembro de 2024