

**MEMÓRIAS AFRODIASPÓRICAS, VOZES POÉTICAS E PERFORMANCE NEGRA
NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE QUARTO DE DESPEJO**

**AFRODISPORIC MEMORIES, POETIC VOICES AND BLACK PERFORMANCE IN
THE AUTOBIOGRAPHICAL WRITING OF QUARTO DE DESPEJO**

DOI: 10.70860/ufnt.entreletras.e19381

Fabiane de Jesus Caldas Brito¹

Resumo: Na escrita autobiográfica de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, as tessituras poéticas de vozes femininas e a performance negra representam o eco de resistência e existência da população afrodescendente. Nessa senda, propõe-se analisar de que maneira o estudo do texto literário afro-brasileiro de autoria feminina, *Quarto de Despejo*, e as representações das memórias afrodiáspóricas, das vozes poéticas e da performance negra podem representar o fortalecimento das identidades afrodescendentes. A ideia é fomentar o respeito às diferenças, à memória e à inclusão dos agrupamentos identitários, numa perspectiva antirracista, intercultural e decolonial.

Palavras-chave: *Quarto de Despejo*; Memórias Afrodiáspóricas; Vozes Poéticas; Performance Negra.

Abstract: In the autobiographical writing of *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, by Carolina Maria de Jesus, the poetic weaves of female voices and black performance represent the echo of resistance and existence of the Afro-descendant population. In this way, it is proposed to analyze how the study of the Afro-Brazilian literary text by women, *Quarto de Despejo*, and the representations of Afrodiasporic memories, poetic voices and black performance can represent the strengthening of Afro-descendant identities. The idea is to foster respect for differences, memory and inclusion of identity groups, from an anti-racist, intercultural and decolonial perspective.

Keywords: *Quarto de Despejo*; Afrodiasporic Memories; Poetic Voices; Black Performance.

Introdução

*Cortei definitivamente relações
com o racismo, preconceito e sexismo;
Não me vestirei mais de eurocentrismo,
nem da invisibilidade afrodescendente;
Sou vozes de resistência e reexistência;
Semblante visível de afrodescendência:
EXISTÊNCIA*

(Brito, 2021, p. 37).

¹ Mestra em Letras pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB e graduada em Letras pela Faculdade de Ciências Educacionais - FACE. Professora de Língua Portuguesa da Educação Básica da Secretaria de Educação de Cairu – SEDUC-BA. E-mail: fabianecaldas.literata@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0721-6555>.

A contemporaneidade trouxe consigo uma crise de ideias, de parâmetros e de crenças. Ao mesmo tempo em que o mundo globalizado é digital, e as pessoas estão cada vez mais conectadas ao efêmero, volátil e fluido, por outro lado, percebe-se uma crise de identidade, de raízes, de respostas e de um elo que conecte passado, presente e futuro. Esse é o momento crucial para se quebrar paradigmas e trazer para o centro das discussões as culturas, as memórias afrodiaspóricas, as narrativas territoriais, as literaturas de autoria negra, as vozes poéticas, as performances negras, as relações étnico-raciais e de se pensar a questão de identidades.

A formação identitária de uma nação está relacionada a vários fenômenos que perpassam língua, tradição, crença, arte, literatura, sistema governamental e econômico, sobretudo, pela constituição social de raça. Para Lewis Gordon (2023), em uma sociedade que enxerga raça e cor significa perceber as pessoas racialmente, ou seja, conceber que existe uma raça superior a outra. No tocante, Sodré (2018, p. 10) adverte que “parece-nos adequado ao problema da rejeição ao outro identificado como outra raça, levando principalmente em conta circunstâncias históricas e aspectos práticos específicos do racismo nacional”. Nesse sentido, a busca por uma identidade passa pela recuperação de raízes específicas, seja para preservar a tradição ou para tentar construir texturas significativas do presente.

A identidade, portanto, pode ser compreendida como “[...] uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2000, p. 13). Esse entendimento de identidades, em constante transformação através do processo evolutivo da diversidade, pode ser “[...] de natureza étnica, nacional, cultural ou religiosa, uma salutar dose de ambiguidade, de ambivalência, de aceitação da diversidade constitutiva de qualquer estado da sociedade” (Bernd, 2003, p. 27). Sodré (2005, p. 51-52) ainda acrescenta que a cultura estabelece significados e sistemas de representações para indivíduos que tomam a “posição de sujeito”, estabelecendo seus valores, práticas e instituições. Sendo assim, trata-se de um processo de (re)elaboração identitária.

As memórias de comunidades afrodiaspórica e a performance das narrativas de autoria negra constituem-se numa manifestação de grande expressividade cultural, visto que nelas é concebida uma continuidade necessária para a legitimação da identidade afro-brasileira e para a desconstrução dos espaços hegemônicos. “Tais narrativas visam explicar o fenômeno vivido, com base em crenças, e servem para os narradores compartilharem técnicas performáticas, criando um espaço de convivência para uma atividade lúdica e de expressão poética” (Fernandes, 2007, p. 231). É por meio dessas narrativas que toda cultura de um povo perpetua-

se entre as diversas gerações, sobrevivendo dentro de uma memória coletiva, fazendo parte, segundo Bhabha (2003), de um processo social de representações, de reprodução e de reelaboração simbólicas.

Nesse contexto, os desdobramentos semânticos dos conceitos de cultura formulados e desconstruídos no decorrer do tempo, por intermédio da literatura e de outras artes, evidenciam a soberania de uma classe e a subalternização de outras que, segundo Sodré (2005, p. 19), implicariam diretamente em dispositivos de controle de classes sociais, visto que, “por meio deles, consolida-se a separação entre o sublime e o vulgar, entre cultura elevada e cultura popular, entre o superior (universal) e o inferior”, ou seja, há a supremacia dos discursos europeus sobrepondo-se aos discursos fundamentais da população negra marginalizada. É nessa senda que as narrativas de sujeitos negros, mesmo que constituída numa diversidade cultural, representa a continuidade da memória e da existência, uma manifestação de resistência da população afrodescendente.

Assim, com vistas a contribuir para o fortalecimento das identidades afrodescendentes, propõe-se analisar a obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, sob a perspectiva da constituição da memória afrodiaspórica, vozes poéticas e performance negra, bem como apresentar perspectivas para uma educação decolonial e antirracista. A ideia é fomentar o respeito às diferenças, à memória afrodescendente e à inclusão dos agrupamentos identitários, sujeitos historicamente construídos, geralmente contíguos à margem da sociedade, formados de acordo com critérios sociais, culturais, econômicos e geográficos. Ainda mais, para que se sintam representados por vozes da comunicação discursiva, dos diferentes significados e contextos sociais em movimento constante, reflexo da multiplicidade cultural.

Quarto de Despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus (1960)² é um livro autobiográfico, editado a partir dos diários da autora, que relata as desumanidades vividas pelos moradores da favela de Canindé – São Paulo, entre 1955 a 1960. O diário apresenta linguagem coloquial, desvios das convenções ortográficas, uma vez que Carolina só cursou até o segundo ano do Ensino Fundamental, por outro lado, apresenta uma riqueza de elementos atemporais da cultura afro-brasileira, tornando-se um ícone da literatura, cultura e historiografia brasileira, traduzido e lido em diversos países. A obra pertence ao domínio literário pela capacidade de promover múltiplos sentidos como emoção, dor, amor, tristeza, dentre outros, a

² A primeira versão de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* foi publicada em 1960 pela editora Ática. Para a análise que segue, será utilizada a 10ª edição publicada em 2014.

partir de um plano de texto híbrido, que mescla relatos, poesias, provérbios e músicas. A literariedade de um texto decorre dos sentidos que o leitor dá a ele e, segundo Terra (2014, p. 25), “[...] a arte deve provocar a catarse, ou seja, a liberação do emocional, a purificação”. Então, a definição de literatura fica a cargo da interlocução entre texto-leitor-autor-contexto.

Carolina representa voz de existência da população negra, retrata os anseios e a realidade desigual de quem pertence à periferia e sente na pele os impactos da segregação racial, abalando os centros acostumados com relatos simbólicos do olhar de fora para dentro das favelas. Essa voz “é uma expressão das pessoas da Diáspora africana que anuncia como alguém está prestes a revelar o que se supõe ser um segredo. Segredo como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (Kilomba, 2019, p. 20). É o rompimento do silêncio, é incomodar o outro e tomar para si o lugar de fala.

1 Memórias afrodiáspórica e performance poética

A performance é um ato de comunicação pessoal, pela qual, na recepção da leitura, concretizam-se significações no momento presente e, enquanto comunica, transforma a percepção. Para Zumthor (2018, p. 21), “[...] a performance é o único modo vivo de comunicação poética”. Isso porque a arte poética emana vibração corporal, realizando os sentidos das vozes enunciativas que surgem das entranhas do texto para desestabilizar o corpo na recepção, e este, após estabilizado, exala emoções.

Carolina Maria de Jesus (2014, p. 39) apresenta-se como poeta dos oprimidos, quando diz que “O poeta enfrenta a morte, quando vê seu povo oprimido” e performatiza os anseios das minorias, da repressão social e cultural da população afrodescendente. A autora é voz de resistência e encena diálogos artísticos, culturais e sociais que exige uma performance relacionada à segregação racial, direcionada aos negros por suas características físicas e corporais como cor de pele, textura do cabelo, dentre outros traços negroides. Desse modo, Ravetti (2011) assinala:

A performance ajuda a imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção sobre retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta [...] Não se trata, então, de um trabalho nem meramente estético nem exclusivamente político, e sim de sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve, são decisivos para se reconhecer e se recriar (Ravetti, 2011, p. 28).

Nessa perspectiva, Carolina constrói possíveis formas de intervenção social pela estética simbólica da arte de exprimir significados por razões sociais, pessoais, políticas e

humanizadoras. A identidade móvel de Carolina Maria de Jesus, constituída dentro e fora do texto, é representada por uma mulher afrodescendente, mãe solteira, com parca escolaridade, nascida em 1914, em Sacramento - MG, que viveu na favela de Canindé - São Paulo, como catadora de papel, antes de ser conhecida como escritora, e morreu em 1977, deixando para posteridade a sua escrita de denúncia e resistência.

Carolina reflete que “Enquanto as roupas corava³ eu sentei na calçada para escrever. Passou um senhor e perguntou-me: – O que escreve? – Todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana” (Jesus, 2014, p. 23). A autora consolidou, entre o vivenciar, ouvir e o escrever, as memórias das pessoas da favela, sobretudo das mulheres, e fez circular, por sua voz poética, discursos, músicas, mitos, provérbios, ditos populares, poesias, metáforas e memórias afrodescendentes, movendo com fluidez os discursos dos marginalizados para os grandes centros urbanos. A metacognição apurada de Carolina materializa-se na escrita por meio de vivências e reflexões sobre os árduos meios de sobrevivência da população negra na favela.

Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...] (Martins, 2021, p. 162).

Zumthor (2010, p. 12) ainda acrescenta que a voz enuncia lembranças, memórias, razão e liberta, visto que “Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue, e a energia desse sopro, com o otimismo da matéria converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo”. Carolina é corpo que vibra e produz enunciados capazes de denunciar espaços marginalizados, ocupados pela população afrodiáspórica, invisibilizados e rejeitados dos espaços ocupados

³ Corar é um verbo que vem do latim *colorare*, de *color*, “cor”. No entanto, no Brasil, esse termo foi substituído por *quarar*, no sentido de expor roupa ao sol para clareá-la. Pesquisas demonstram que essa palavra tem raiz “Tupi: *kwarasy sol*”, que dá origem tanto ao verbo *quarar*, ação de clarear a roupa, quando esta é colocada ao sol, quanto ao substantivo *quarador*, para se referir ao local onde se quara a roupa” (Ivo, 2021, p. 49 apud Navarro, 2013, p. 236). Essa prática também aparece na literatura afro-brasileira como representação da escravidão de mulheres (Marroques, 2021). No romance *Água de Barrela* (2016), Eliana Alves Cruz retrata como as mulheres negras encontram no lavar, passar, enxaguar e *quarar* das roupas das patroas e *sinhas* brancas um modo de sobrevivência desde a época da colônia. Ver mais em Cruz (2016). Em outros sites, o termo *quarar* aparece como de origem africana, visto que no idioma iorubá, o termo *quarar* é utilizado para descrever o processo de limpeza e purificação de objetos, ambientes e até mesmo do corpo. A palavra é composta pelos termos “*quara*” e “*ar*”, que juntos significam “limpar” ou “purificar”. Disponível em: <https://www.soescola.com/glossario/quarar-o-que-e-significado#gsc.tab=0>. Acesso em: 10 set. 2024. Sendo assim, é provável que Carolina aprendeu essa prática com seus ancestrais.

pelos não negros, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2008, p. 33).

No diário autobiográfico *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, a autora revela uma expressão potente e transformadora da cultura e identidade afrodescendentes, uma vez que rememora o deslocamento das pessoas da diáspora para as favelas, através de sua voz poética⁴ como performance, para desnudar as mazelas sociais e denunciar as desumanidades vividas pela população negra dentro da favela, denominada pela autora como quarto de despejo da cidade. Para Carolina Maria de Jesus (2014, p. 107), “A favela é o quarto de despejo. E as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo”. Essa metáfora remete ao local de uma residência em que se coloca tudo que está em desuso e pode ser descartado a qualquer momento. Nesse sentido, a autora faz analogia entre dois polos para ampliar a interpretação de que se trata de um lugar à margem da cidade, que se descarta tudo que não presta. Assim, Carolina toma para si a metáfora: “Sou rebotalho”, Ou seja, sou inútil. “Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 2014, p. 37). É a vibração do corpo e da voz para enunciar significados como:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 2014, p. 37).

A performance poética da autora, em toda composição narrativa, revela a matriz afro-brasileira e sensibiliza os interlocutores, que na recepção já ativa os sentidos e percebe o contraste entre odor, excremento, barro podre e, por outro prisma, a mescla entre sala de visitas, lustre de cristais, tapete de veludos, almofadas de cetim, ou seja, mau cheiro *versus* bom cheiro, pobreza *versus* riqueza, espaços hegemônicos *versus* favela. Para Zumthor (2018, p. 23) esse é o corpo que vibra na recepção pela presença que chega à opressão, “pena providas de uma difusa representação de si próprio”. O plano desse contexto remete aos longos anos pós-abolição, que foi negado ao negro o direito integral à liberdade e o de compor os grandes centros ocupados pelos dominadores. Dessa forma, os afrodescendentes foram obrigados a ocupar

⁴ Para Zumthor (2018), a voz poética funciona como práticas discursivas, uma vez que o poético tem a qualidade de ser percebido em sua plenitude de forma psicofisiológica pelos órgãos dos sentidos, e a voz é a qualidade de emanção do corpo. Assim, “[...] escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (p. 53). Sendo assim, de acordo com Zumthor, a voz poética declara no plano de fundo os sentidos potenciais da obra artística.

espaços à margem da sociedade, e, assim, passaram a desenvolver atividades de subsistência rural a partir de saberes tradicionais, pelos mais diversos ofícios, ao cultivar o solo, ampliar atividades econômicas, cultuar seus ritos e defender o direito dos seus territórios.

Nesse contexto, de acordo com Jara (2011, p. 3), a exclusão “[...] fixa a pobreza como marca de inferioridade, revelando ainda o peso do passado escravista que reproduz diferenças e desigualdades”, perpetuando-se as consequências dos crimes de irresponsabilidade pública, uma vez que as comunidades negras continuaram inferiorizadas; e de invisibilidade social, antes apenas nos quilombos rurais e, atualmente, nos quilombos urbanos, as favelas ou quarto de despejo, como descrito por Carolina.

A autora diz que “Os vizinhos ricos de alvenaria dizem que nós somos protegidos pelos políticos. É engano. Os políticos só aparece aqui no quarto de despejo, nas épocas eleitorais” (Jesus, 2014, p. 45). E ainda acrescenta: “O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que a favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada”. (Jesus, 2014, p. 147). Na voz de Carolina, os “vizinhos de alvenaria”, os que moram em casas de alvenaria, ou seja, casas de bloco e cimento, são ricos e, ela que mora em barraco de madeira na favela é vista ora como beneficiada ora como primitiva, despejada dos grandes centros, ou seja, escravizada, favelada, descartada.

A performance confere à narrativa um estilo dinâmico que assegura a implicação da presentificação do espaço ficcional em espaço real. Dessa forma, é possível analisar *Quarto de Despejo* como performance poética a partir do entre-lugar que intersecciona texto e recepção, ou seja, a dramatização das múltiplas faces da fome, da falta de saneamento básico, educação e moradia, encenada por Carolina Maria de Jesus, transformando o corpo durante a recepção do texto, em um corpo vulnerável, visto que é no processo pessoal de idealização social, que nasce os sentimentos de repulsa pela possibilidade de passar um dia inteiro com fome e sem perspectivas futuras. Nessa perspectiva, para a autora, “A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago” (Jesus, 2014, p. 44). Nesse contexto, beber e cantar são memórias da cultura africana que foram apagadas pela fome que fazia o corpo tremer.

Para Martins (2021, p. 48), “Toda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo”. Assim, as performances de comunidades afrodescendentes como música, dança, cerimônias reorganizam os repertórios sensoriais, partituras dos seus saberes, corpo de identidades

recriadas e memórias das diásporas. É a presentificação do passado, ganhando corpo para construções futuras em um processo perene de transformação.

Quarto de Despejo é uma literatura dialógica e performática, visto que “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua” (Zumthor, p. 38, 2018). É comunicação poética, engajada nas questões étnico-raciais que denuncia, historicamente, o quanto “nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia. [...]” (Jesus, 2014, p. 39) e, ainda que “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora” (Jesus, 2014, p. 29). Essa metáfora compara a fome com uma professora e remete à compreensão de que só quem já passou fome conhece a dor e o desespero de não ter nada para comer e nem perspectiva de vida ou futuro. A fome ensina a pessoa a ter humanidade e a liderar outras pessoas que já foram atingidas por ela. A fome fazia com que a autora pensasse no último recurso entre vida e morte: “Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades cortam o afeto do povo pelos políticos” (Jesus, 2014, p. 33). A voz da fome como arma e grito de socorro e, a morte, muitas vezes, como o último recurso para os que perderam a esperança. No entanto,

[...] A comida no estomago é como o combustível nas maquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu desliza no espaço. Comecei sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida (Jesus, 2014, p. 44).

Esse é o corpo saciado, que desliza no espaço; um corpo nutrido; um riso solto; um lindo espetáculo de prazer. É uma expressão corporal dinamizada pela voz poética, que vibra pelas necessidades básicas, que deveria ser comum a todo ser. As tensões psicológicas vividas pela autora, provocadas pelo racismo, sexismo, abandono, violências e tentativa de suicídio são realidades tensionadas em múltiplos espaços, principalmente naqueles de concentração da população negra, e isso provoca criticar as manifestações culturais da existência humana e o local de invisibilidade imposto aos afrodescendentes. “Vi os pobres sair chorando. E as lagrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias...” (Jesus, 2014, p.53). A voz poética de Carolina é engajada nas questões sociais da comunidade afrodescendente, daqueles que choram, morrem, passam fome e continuam invisibilizados, mas que a comove

como espectadora real de suas próprias tragédias e poeta do lixo que não se cansa de produzir denúncia social em seu diário.

A voz poética de Carolina surge na encruzilhada entre o relato autobiográfico, movimentos corporais de sobrevivência, representação e deslocamentos da população afrodiaspórica para as favelas, memórias afrodescendentes e produção artístico-literário-intercultural. “O discurso poético apreende aí muito mais do que se poderia fazer de outro modo, e nos oferece sobre a noção de identidade cultural páginas extraordinárias, que trazem do pessoal ao social, em sucessivas ondas” (Ferreira, 2003, p. 48). Carolina movimenta-se como ondas sonoras das margens para o centro entre o pessoal e o social. “Nós somos pobres, vivemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais” (Jesus, 2014, p. 54). As analogias da autora fundamentam-se nos deslocamentos forçados das pessoas das diásporas para as margens das cidades, tornando-os marginais com toda carga semântica negativa que perdura até os dias atuais.

A escritora, apesar de compreender o local, quarto de despejo, no qual estava inserida, e todos os significados subjacentes envolvendo questões geográficas, raciais e econômicas, rejeita limitar suas expectativas futuras, por não se ajustar às ideologias políticas da época, a não ser a sua própria forma de viver, ver o mundo e pensar sobre o futuro. Durante o dia, Carolina de Jesus era catadora de papel e responsável pela subsistência de seus filhos. Durante a noite, ela observava a favela, era poeta, escritora e sonhadora. Assim, ela poetizava “Eu gosto da noite só para contemplar as estrelas sintilantes, ler e escrever. Durante a noite há mais silêncio” (Jesus, 2014, p. 37). E ainda acrescenta:

[...] Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que eu era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso. Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida. Ao Deus que me proteje, envio os meus agradecimentos (Jesus, 2014, p. 120).

A performance poética de Carolina reflete o movimento do corpo para espaços flutuantes, luminosos, espetáculos, crença, aproximação com o divino e agradecimento. Esses sonhos acalentam a alma dolorida e impulsionam o pensamento positivo das pessoas da diáspora a exercitar práticas de existência e resistência. “A esse complexo de significação, a essa *práxis* afro-brasileira, eu denomino quilombismo” (Nascimento, 2019, p. 205). A voz de Carolina representa as vozes das memórias afrodiáspóricas e de muitos subalternos da

contemporaneidade, que residem nos quilombos rurais e urbanos e resistem às amarras da escravidão, do racismo, do preconceito e epistemicídio com sua sabedoria, cultura, formas de sobrevivência e escrita de denúncia.

Assim, a performance poética de Carolina contribui para quebrar o projeto de normatização da escravidão e exploração dos povos africanos, uma vez que Carolina não aceita a condição desumana a qual herdou e foi obrigada a viver. Carolina denuncia o padrão de poder da colonialidade, capaz de hierarquizar os povos a partir da ideia de raça (Quijano, 2005). Sendo assim, *Quarto de Despejo*, é um projeto decolonial, produzido por saberes e epistemes negras, periféricas, feministas e quilombolas a partir da valorização da cultura afro-brasileira, que constitui uma força transformadora frente às estruturas de poder, ser e saber.

2 Cultura, identidade e performance afrodescendente

A cultura afrodescendente está entranhada nas subjetividades de Carolina. A autora apresenta vários elementos da tradição e memória afrodescendente nas práticas diárias e formas de sobreviver na favela. Essas narrativas performáticas recriam passado e presente através de elementos memorialistas atemporais, uma vez que “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 2003, p. 9), que interfere na presentificação das representações identitárias, impulsionando a (re) construção do conhecimento e renovação da tradição. A memória é a força motriz que mantém viva a cultura afrodescendente e nenhuma história “é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (Bosi, 2003, p. 69).

Carolina queria ser homem para defender o seu povo e aprendeu com sua mãe a passar por baixo do arco-íris para conseguir seu objetivo, mas quanto mais ela caçava o arco-íris, mais ele se distanciava dela. “Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre se distanciando. Igual aos políticos distante do povo. Eu cansava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar” (Jesus, 2014, p. 54). A lenda do arco-íris é transmitida através de múltiplos olhares pela tradição oral brasileira e atravessada pela cultura africana. Nesse sentido, Ferreira (2003) acrescenta:

A voz enlouquecida da tradição nos remete também a noção de “resistência” e de resguardo, de pertença, instalando-se mais uma vez toda uma discussão sobre o político no corpo do poético e suas transferências. Tradição e transmissão em confronto, captura de espaços, organização de arquivos mais que imperfeitos (Ferreira, 2003, p. 66).

Carolina é voz eloquente da cultura afrodescendente que se fundamenta na memória e na tradição aprendida com seus antepassados. Dessa forma, a autora performatiza: “Eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhado. A indisposição desapareceu [...]” (Jesus, 2014, p. 12). Na cultura afrodescendente, mau-olhado é atribuído a um olhar maléfico com poder de causar dano àquele que foi olhado e, geralmente, é comum às pessoas que estão com mau-olhado, identificado por sintomas de sonolência, abrir a boca várias vezes e indisposição, recorrer a conhecimentos ancestrais e da cultura popular oral para restabelecer o equilíbrio físico, a partir do uso de ervas medicinais e conexão espiritual. Assim, a autora revela a sua identidade afrodescendente e seu universo cultural constituído pelas memórias do passado. Ela ainda acrescenta: “Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio de gosar descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte” (Jesus, 2014, p. 12). Nesses trechos, Carolina apresenta expressões que rememoram a tradição oral de matrizes africanas. Carolina segue perfilando suas memórias:

Tem noite que eles improvisam uma batucada e não deixa ninguém dormir. Os vizinhos de alvenaria já tentaram com abaixo assinado retirar os favelados. Mas não conseguiram. Os vizinhos das casas de tijolos diz: - Os políticos protegem os favelados. Quem nos protege é o povo e os Vicentinos. Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitoraes (Jesus, 2014, p. 32).

No trecho, os negros, ora escravizados, expurgados dos grandes centros e de suas memórias, incomodam os vizinhos de alvenaria, ou seja, os que têm casas de alvenaria nas proximidades da favela, com suas batucadas. Essa retomada é fascinante, visto que os negros só tiveram liberdade para praticar seus cultos longe dos grandes centros urbanos, nos quilombos. Entretanto, os grandes centros cresceram e encostaram na margem, propriedade dos remanescentes quilombolas e, nessa fronteira, a acústica de ordem pertencia aos afrodescendentes. Nesse contexto, a batucada com instrumentos improvisados é um elemento performático da cultura afrodescendente que revela embates culturais, hábitos e possibilita que o corpo entre em estado de oscilação e receba o chamado para dançar, ou seja, para a revolução.

Para Zumthor (1993, p. 109), “uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático”. Nessa perspectiva, é importante a interlocução afinada entre o narrador e o leitor para que estes consigam criar um elo de comunicação discursiva, ao ponto de as narrativas representarem, substancialmente, a performance da arte pela voz. Carolina, em seus atos de performance, transmitia elementos perpassados pela linguagem e pelo corpo, construindo sentido no

momento presente, visto que “A performance é um ato de presença no mundo em si mesma. Nela o mundo está presente” (Zumthor, 2010, p. 41). Sendo assim, essa recepção narrativa entre narrador e interlocutor, passado e presente, voz e corpo conecta percepções, sentimentos, emoções e lembranças, que se formam em um universo de significações.

A autora nomeia os tipos de negros da seguinte forma:

E que na África os negros são classificados assim: —Negro tú. —Negro turututú. — É negro sim senhor! Negro tú é o negro mais ou menos. Negro turututú é o que não vale nada. E o negro Sim Senhor é o da alta sociedade. Mas o Arnaldo transformou-se em negro turututú depois que cresceu. Ficou estúpido, pornográfico, obsceno e alcoólatra (Jesus, 2014, p. 51).

Essa forma estereotipada de desclassificar o negro e de reduzi-lo à raça inferior, ausência de virtudes, de inteligência, de cultura, de história é uma tentativa dissimulada da banquitude de apagar e invisibilizar a raça negra ou de imputá-la tudo que é desprezível. “A estrutura formal do racismo claro-escuro / elevado-baixo persiste” (Gordon, 2023, p. 124). A autora de *Quarto de despejo* performatiza discursos eurocentrados, disseminados como verdades. Essas diferenciações funcionam como elemento de fragmentação da identidade afrodescendente, criando no imaginário popular a impossibilidade de equidade racial, abrindo brechas para intensificar o poder de forças impostas aos grupos dominados. Desse modo, Foucault afirma que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder de qual nós queremos apoderar” (Foucault, 2013, p. 10). Nessa penumbra de incertezas, Carolina apresenta elementos performáticos de empoderamento da negritude a partir do discurso corporificado:

— É pena você ser preta.
Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta (Jesus, 2014, p. 64).

Assumir a pele negra e o cabelo crespo é assumir a negritude. De acordo com Kilomba (2019 p. 126), o cabelo foi o mais visível estigma de subordinação de africanos e africanas durante o período de escravização. Isso porque essa parte do corpo acabou se tornando “[...] um símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização”. Dessa forma, o cabelo foi adjetivado como ruim, e os alisamentos, a solução para o apagamento dos traços de negritude, ações da opressão racial. Assim, o “cabelo rústico” de Carolina recebe, em sua performance, a classificação positiva de cabelo educado, obediente, disciplinado, que fica no

lugar que ela quer, ou seja, “cabelo bom”, ao contrário de “cabelo ruim”, fortalecendo sua identidade étnico-racial e permitindo a ela assumir a sua negritude, na medida em que subverte os estereótipos hegemônicos e o projeto de expansão das sociedades antinegras, que visam não “deixar em pé perspectivas nenhuma a partir da qual as contradições brancas possam ser vistas, desnudadas” (Gordon, 2023, p. 44).

A performance de Carolina denuncia práticas racistas e de resistência da população afrodescendente quando diz que “Os vizinhos de alvenaria olha os favelados com repugnância. Percebo seus olhares de odio porque eles não quer a favela aqui. Que a favela deturpou o bairro. Que tem nojo da pobreza. Esquecem eles que na morte todos ficam pobres” (Jesus, 2014, p.55). Isso porque, as práticas racistas classificam e desclassificam etnias como superiores e inferiores, materializando-se em atitudes preconceituosas, discriminatórias e estereotipadas. Segundo Munanga (2001), essa classificação é a pior forma de discriminação, porque o discriminado não pode mudar suas características raciais e suas raízes ancestrais. Ainda nesse sentido, Pereira (2002, p. 51) afirma que, “embora não seja possível igualar os estereótipos aos preconceitos, podemos dizer que eles carregam um forte componente avaliativo impossível de ser desprezado”, já que as referências dos estereótipos negroides carregam sempre descrições negativas. Para Dijk (2008, p. 134), o racismo vai além da ideologia racista, pois se trata de um sistema social bem complexo de dominação, que envolve questões éticas e de desigualdade. O autor ainda subdivide o sistema de racismo em social e cognitivo, liderando práticas de poder, discriminação e representações sociais compartilhadas negativamente. Assim, historicamente, os preconceitos étnicos são disseminados, adquiridos, aprendidos, reproduzidos e compartilhados.

A consciência corporificada de Carolina comemora o dia da libertação dos escravos, sem permitir que essa comemoração torne-se uma compensação pelos anos de escravidão, visto que as amarras da escravidão ainda são latentes nas populações negras, sobretudo na favela em que a autora vivencia tantas desumanidades. Carolina reflete: “Hoje amanheceu chovendo. E um dia simpático para mim. E o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos” e, ainda acrescenta: “Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos” (Jesus, 2014, p. 30). Para a escritora, os brancos eram mais cultos porque não praticavam as mesmas formas de violências contra os negros quanto no passado e naquele contexto ela desejava que “Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz” (Jesus, 2014, p. 30), ou seja, a felicidade dos pretos condicionada à vontade dos brancos.

Carolina de Jesus sonhava em publicar o seu livro e ser reconhecida ora como escritora, ora como poeta e, assim, “[...] escrever um livro referente à favela. “Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos” (Jesus, 2014, p. 20). Esses são argumentos que justificam as cenas cotidianas das desumanidades sofridas pelo povo da favela e os conflitos entre a identidade que a autora desejava construir para além dela, em contraponto com as identidades locais, sem perspectiva de um futuro melhor fora da favela. Ela, como escritora, é a porta-voz de muitas vozes, memórias, sentimentos de não pertencimento dos favelados, forma de sobrevivência e gritos de existência dos silenciados.

Nesse sentido, já não é mais possível defender um conceito de cultura centrada na homogeneidade, numa visão tradicional e eurocêntrica, a qual desconsidera as variedades de influências e experiências autênticas e ações intercambiáveis, uma vez que, de acordo com Bhabha (2003, p. 24), “os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – enquanto base de comparativismo cultural –, estão em profundo processo de redefinição”, ou seja, movendo-se continuamente. Para Culler (1999, p. 49), “Os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica”, na medida em que, pela literatura, é possível ler artefatos e fenômenos culturais.

Assim, as narrativas literárias, produzidas a partir de vozes de sujeitos negros, têm essa capacidade de delinear a imagem social do presente para posteridade como registro simbólico da forma de viver, pensar e se comunicar dos grupos que pertencem às comunidades afrodescendentes. Souza (2006) defende, ao propor as produções de autoria negra como estratégias para divulgar um discurso identitário, interferir na estrutura e no exercício do poder político-cultural, desestabilizar a visão dos estereótipos negativos dos afrodescendentes, estimular a refletir sobre o lugar de fala, a linguagem e os papéis sociais do negro no país. Há, entretanto, a possibilidade de transformar denúncia social em arte escrita e expressar relações sociais, modos de pensar e viver da organização atual deles dentro da comunidade como agentes territoriais instrumentalizados enquanto vozes de resistência, a fim de superar os efeitos de uma cultura escravista, racista e preconceituosa.

Considerações finais

Autobiografia das diferenças
Tingida no branco com tinta preta
Relato das desumanidades insanas
Grito de justiça, identidade, verdade
EQUIDADE

(Brito, 2021, p. 37)

A análise apresentada de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, à luz da performance, vozes poéticas e memória, permitiu pensar o texto afro-brasileiro, de autoria feminina, a partir de uma intensa gama de significados. O elo formado entre ficção e realidade fundiu encenação e vida, levando a dar relevância significativa às situações críticas e desumanas, nas quais a comunidade afrodescendente é obrigada a despir-se de dignidade para sobreviver oprimida nas margens, subjugadas à fome e à pobreza.

A coexistência entre identidade, raça e pobreza reflete a cor e a dor das múltiplas vozes em *Quarto de despejo*. Desde os tempos da escravidão, o paradigma da cor da pele e a desconstrução das influências da cultura africana impelem na construção e desconstrução da identidade étnica e racial, tanto historicamente quanto no âmago das relações sociais. Essa oposição de diálogos culturais busca na performance escutar as minorias e libertar essas vozes para ecoar dos quartos de despejos, das senzalas, dos quilombos urbanos e rurais para desestabilizar os das casas grandes, casas de alvenarias, espaços eurocentrados e hegemônicos.

Vale ressaltar que essa narrativa expressa de que forma as reminiscências sinalizam a maneira específica de como uma pessoa compôs seu passado e os significados subjacentes, revelando experiências e sentimentos que foram silenciados – ou permaneceram à margem do fazer cultural – por não se ajustarem às normas usuais ou à própria identidade desejada, visto que, ao longo do processo de condições desumanas, o negro vem fazendo história e literatura, seja nas produções orais, no poema, no drama ou na ficção. “E o fez majoritariamente nas línguas dos colonizadores, que aprendeu e, até rasurou, para emprestar a elas entonação, ritmos, sentidos e, mesmo, vocábulos novos” (Duarte, 2011, p. 15). Apesar do lento processo de superação, o negro sempre fez frente e vozes na literatura, além de ceder o seu dialeto, ritmo e cor.

Carolina Maria de Jesus é corpo que vibra entre a opressão e o relato autobiográfico e representa vozes de resistência e existência de sujeitos negros, que precisam sair da margem para reivindicar o direito à diferença, numa perspectiva antirracista, intercultural e decolonial. “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando

estamos no fim da vida é que sabemos como nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (Jesus, 2014, p. 167).

Referências

- BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 2003.
- BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRITO, Fabiane de Jesus Caldas. Rizomas de (re)existência. In: GOMES, Cláudia (org.). *Escrevivências Poéticas Estudantis*. São Paulo: Lucel, 2021. p. 37-48.
- CRUZ, Eliana Alves. *Água de barrela*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2016.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- DIJK, Teun Adrianus Van. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2013.
- GORDON, Lewis Ricardo. *Medo da consciência negra*. São Paulo: Todavia, 2023.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- IVO, Ivana Pereira. O falar caiçara: subsídios para os estudos sobre a contribuição de línguas indígenas para a formação do português brasileiro. *Estudos da Língua(gem)*. Bahia, v. 19, n. 3, p. 29-53. DOI: <https://www.doi.org/10.22481/el.v19i3>. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/issue/view/471>. Acesso em: 22 nov. 2024.
- JARA, Carlos Júlio. *As dimensões intangíveis do desenvolvimento sustentável*. Brasília: Instituto Interamericano de Cooperação para a Agricultura – IICA, 2001.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARROQUES, Jéssica Parreiras. *Corre um rio de lembranças nas encantadas lavadeiras de Almenara: cotidiano, memória e oralidade nos cantos de trabalho*. 2022. 193 f. Dissertação

(Mestrado Interdisciplinar em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/44192>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MUNANGA, Kabengele. *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 2001.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 6-16, 2018. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.22524>. Disponível em: revistas.ufrj.br/index.php/ecopos. Acesso em: 10 set. 2024.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

TERRA, Ernani. *Leitura do texto literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz. A Literatura Medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Recebido em 06 de outubro de 2024

Aceito em 09 de dezembro de 2024