



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

BRUNA LOPES ARAUJO

LITERATURA AFRO-PERUANA: POESIA E PERFORMANCE
EM MÓNICA CARRILLO

Salvador

2019

BRUNA LOPES ARAUJO

**LITERATURA AFRO-PERUANA: POESIA E PERFORMANCE
EM MÓNICA CARRILLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane
Pereira de Souza

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lopes Araujo, Bruna

LITERATURA AFRO-PERUANA: POESIA E PERFORMANCE EM
MÓNICA CARRILLO / Bruna Lopes Araujo. -- Salvador,
2019.

82 f.

Orientador: Carla Dameane Pereira de Souza.

Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia,
Universidade Federal da Bahia, 2019.

1. Literatura Afro-peruana. 2. Mónica Carrillo. 3.
Poesia . 4. Performance . 5. Memória . I. Dameane
Pereira de Souza, Carla. II. Título.

Aos meus pais, irmãs e irmão;

Pela inspiração dos meus ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me dado força e sabedoria; à minha Mãe e ao meu Pai, por sempre terem sido exemplo de perseverança e determinação; às minhas irmãs, Thais Helen, irmã primogênita sempre muito decida, Carolina, um poço de força e carinho, Dandara, minha caçula linda e observadora, e ao meu irmão Thiago, meu amigo e confidente, vocês são meu alicerce; a todos e todas da família e amigos, que acreditaram em mim.

Gratidão à Professora Dra. Carla Dameane, minha orientadora, que teve muita paciência e sempre esteve disposta a me ajudar, a admiro muito, pois é para mim um exemplo de disciplina e comprometimento com seu trabalho. Agradecimentos também a Júlia Morena, uma professora que me incentivou a ingressar no mestrado, suas discussões em sala me proporcionaram boas reflexões, na graduação, e foram motivantes para escolher meu objeto de estudo.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura – PPGLitCult, da Universidade Federal da Bahia, que me proporcionou amadurecimento como pesquisadora e conhecimento oferecido durante a realização do curso de Mestrado; à FAPESB que, através do programa de bolsa, contribuiu para minha permanência na pós graduação; a Andrea Paula e Elaine Costa que, em muitos momentos delicados que passei, me ouviram e riram comigo; às meninas do grupo *Las Guapas*, que não me excluíram do grupo, mesmo eu faltando a vários eventos devido aos meus compromissos (risos); às meninas do *Laços de Amizade*, que me fizeram rir, acreditar e entender que somos falhos; à minha Coordenadora Roberta Guedes, que me viu numa correria por tanto tempo e foi super compreensiva, me ouviu e me incentivou, acreditou em mim; aos meus alunos e alunas, que me ensinam todos os dias – eu ensino aprendendo – desde os meus 21 anos de idade; a Luan Rafael Aguiar dos Santos, mi cariño, que me cuidou e sempre me motivou, mesmo tão distante fisicamente – separados por quilômetros, mas sempre tão perto de mim.

Gratidão à família Sena, especialmente a Pedro Sena, por ter sido um grande amigo influenciador para que eu me inclinasse para os estudos literários; à minha Tia Vilma, que sempre estendeu a mão e me tratou como filha; à minha Afilhada Anna

Cecília, que tem o sorriso mais meigo e encantador; aos meus ancestrais que me inspiraram espiritualmente.

Enfim, a todos e todas que esqueci, mas lembrarei de, oportunamente, agradecer; e, por fim, a mim, que sou tão insistente.

Eu sou uma mulher negra escrevendo.

Livia Natália

*A nossa escrevivência não pode ser lida
como história de ninar os da casa-grande,
e sim para incomodá-los
em seus sonos injustos.*

Conceição Evaristo

Lugar de poesia é na calçada.

Sergio Sampaio

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo estudar alguns dos poemas que estão no livro *Unícroma* (2007), da poeta, performer e ativista negra-feminista Mónica Carrillo, através das teorias da performance, tendo-a como elemento rupturista, uma vez que se criam novas epistemes à literatura peruana, perpassando questões relevantes da linguagem, da política e da memória. Com isto, a dissertação tem intuito de trazer à luz o debate que entorna as questões tocantes à comunidade afro-peruana desde a perspectiva do sujeito feminino afro-peruano. Na contemporaneidade, poetisas como Carrillo encenam a memória coletiva afro-peruana em sua escrita que, inserida num contexto diaspórico, constitui o que Henrique Freitas (2016) convencionou chamar de afro-rizoma. Durante muito tempo a história oficial, contada pela ótica do colonizador, cuidou de operar um apagamento das expressões dos povos negros na América Latina. Desde então, buscar ocupar os espaços, como incluir-se na vida pública e constituir de forma participativa a sociedade, tem sido uma luta diária da mulher negra latino-americana. Mónica Carrillo, em sua poética, sinaliza os silenciamentos de uma comunidade que, em meio a uma hegemonia política e da linguagem, (des)territorializa e ressignifica identidades. Cabe sinalizar que nosso escopo teórico básico relaciona-se com os conceitos e temas evocados pelo corpus em questão, por exemplo, Leda Maria Martins (2003) e Diana Taylor (2011), para estudos das performances; Pierre Nora (1993), para pensarmos a memória; Henrique Freitas (2016), Stuart Hall (2003), Denise Carrascosa (2017) para discutirmos as relações culturais e identitárias do homem negro e da mulher negra em diáspora.

Palavras-chave: Literatura Afro-peruana. Mónica Carrillo. Poesia. Performance. Memória.

RESUMEN

La presente investigación presenta como objetivo estudiar algunos de los poemas que están en el libro *Unícroma* (2007), de la poeta, performer y activista negra-feminista Mónica Carrillo, a través de las teorías de la performance, un elemento rupturista, pues crean nuevas epistemes a la literatura peruana, comprendiendo cuestiones relacionadas al lenguaje, a la política y a la memoria. Así, la tesis de maestría busca traer a la luz el debate que discute asuntos relacionados a la comunidad afroperuana, del sujeto femenino afroperuano. En la contemporaneidad, poetas como Carrillo presentan la memoria colectiva afroperuana en su escrita que, inserida en un contexto de diáspora constituye lo que Henrique Freitas nombró como afro-rizoma. A lo largo de los años, la historia oficial, contada por la óptica del colonizador, buscó de operar un apagamiento de las expresiones de los pueblos negros en América Latina. Entonces, buscar ocupar los espacios, como incluirse en la vida pública y constituir de forma participativa, ha sido la lucha diaria de la mujer negra latinoamericana. Mónica Carrillo, en su poética, señala los silenciamientos de la comunidad que, rodeada de una hegemonía política y del lenguaje, (des)territorializa y resignifica identidades. El escopo teórico básico se relaciona con los conceptos y temas en cuestión, por ejemplo, Leda Maria Martins (2003) y Diana Taylor (2011), para estudios de las performances; Pierre Nora (1993), para pensar la memoria; Henrique Freitas (2016), Stuart Hall (2003), Denise Carrascosa (2017) para discutirnos las relaciones culturales e identitarias del hombre negro y de la mujer negra en diáspora.

Palavras-claves: Literatura Afro-peruana. Mónica Carrillo. Poesía. Performance. Memoria.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 UNÍCROMA: UMA ESCRITA ATRAVESSADA PELO ATLÂNTICO NEGRO	12
2.1 O PERU E OS AFROPERUANOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA	14
2.2 LITERATURA AFRO-PERUANA	21
2.3 MÓNICA CARRILLO: INTELECTUAL NEGRA PERUANA	26
3 A VIDA EM VERSO: APROXIMAÇÃO ENTRE POESIA E PERFORMANCE	37
3.1 MÓNICA CARILLO EM PALANQUEO: UMA POETA EM PERFORMANCE	39
3.2 O CORPO-POESIA	47
4 LUNDU: A ESCRITA POÉTICA COMO AFRORIZOMA	55
4.1 INTERSECCIONAL: CORPO QUE REEXISTE	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
6 REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Início minha dissertação expondo como cheguei à decisão de estudar Mónica Carrillo, pois acredito ser de extrema importância uma pesquisadora ter satisfação por aquilo que investiga. Eu tive a possibilidade de encontrar o que de fato queria estudar no mestrado, tendo a ajuda da minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Carla Dameane, para essa decisão. Inicialmente, senti-me inquieta com uma frase da Prof^a. Dr^a. Márcia Paraquet, que dizia “Por que ter medo da Literatura?”. Paraquet questionava¹ um certo distanciamento dos estudantes de Língua Espanhola, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), em relação aos estudos literários, sobretudo, afrodiáspóricos. Ao ouvir um pouco sobre sua colocação e perceber que este distanciamento também ocorria no currículo da graduação de Letras, passei a me questionar sobre o paradoxo entre a relação dos cursos de licenciaturas com a educação básica, tendo em vista que a Lei 10.639/03 decretara o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas públicas e particulares, pensando em minha experiência de estudante, tive pouco acesso a esses estudos.

Com isso, passei a me direcionar, de fato, pelo que eu gostaria de estudar no mestrado, considerando a possibilidade de investigar sobre um corpus pouco conhecido. Cabe ressaltar que isso foi possível porque contei com excelentes professores no curso de graduação em Língua Espanhola, na UFBA – Universidade Federal da Bahia, que questionavam e me faziam refletir sobre os estudos de literatura negra latino-americana, com discussões sobre os estudos culturais e revisão do cânone.

Assim, ao fazer parte do NUEEPA – Núcleo de Estudos de Escritas Performáticas Andinas –, comecei a pesquisar mais sobre escritoras negras andinas/peruanas e, nessa busca, através das redes sociais, encontrei o perfil da poeta Mónica Carrillo e, simplesmente, me encantei por seu trabalho como performer e ativista negra-feminista, partindo daí a investida nos estudos de performance e escrita performática afro-peruana.

¹IV Seminário do PROELE – Formação de Professores de Espanhol em Contexto Latino Americano. 2016.

Do exposto, é devido apontar que a pesquisa aqui apresentada propõe um estudo sobre a poesia de mulheres afro-peruanas cujo *corpus* é constituído pelas poesias que se encontram no livro *Unícroma* (2007), de Mónica Carrillo, donde, através das teorias da performance enquanto elemento rupturista, pretende-se ressignificar a literatura peruana perpassando questões relevantes à linguagem, política e memória.

Vale ressaltar que, sob a perspectiva aqui apresentada, consideramos a poética de Mónica Carrillo crucial pela sua contribuição para o enriquecimento e o crescimento dos estudos sobre a literatura afro-latina. Acreditamos que a análise das poesias, por sua vez, trará também à baila discussões e problemas relativos à identidade afro-latina de modo geral. Como já explicitado, a dissertação visa não apenas estudar a literatura/memória afro-peruana através das poesias de Carrillo, mas também enfatizar os estudos relativos à *performance*, dado ser esta uma área em potencial ascensão, somado ao fato da escritora ser, também, uma *performer*.

Aspectos, como marcas da ancestralidade, da luta da mulher e da resistência negra afro-peruana são assuntos intrínsecos à poética de Mónica Carrillo, o que a insere num contexto literário ocupado e protagonizado por outras escritoras afro-latinas, como a costarriquenha Shirley Campbell e a cubana Mágia López Cabrera; assim como poetas brasileiras, como Conceição Evaristo e Livia Natália.

Convém lembrar que no período de transição entre o século XIX e XX a mulher negra foi intensamente representada e apresentada por uma literatura europeizada, o que a fez ser desvalorizada e silenciada, proporcionando, assim, uma crise de representação nos estudos literários.

Desta feita, a pesquisa que aqui se apresenta, pretende contribuir para o acervo dos estudos em literatura afro-latina, dando visibilidade à produção de textos artístico-literários que se constituem como importantes arquivos da memória, sem falar na importância de evidenciar o próprio texto poético em si, visto que a leitura de outros gêneros e modalidades literárias tem sido bastante difundida, enquanto a escrita poética vem se encontrando à margem das reflexões teórico-críticas atuais.

Assim, o objetivo desta dissertação é realizar uma análise teórico-crítica da memória e ancestralidade da mulher afro-peruana na poética de Mónica Carrillo, aplicando as teorias de performance, especificamente, buscando questionar como a

memória afro-peruana é encenada nas poesias, e como ela é revisada, reescrevendo a história da mulher afro-peruana na contemporaneidade.

Para tanto, o presente trabalho se enquadra na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural e estabelece e suscita relações que requerem apoio dos Estudos da Performance e Identidades Diaspóricas, além dos Estudos da Memória. Dito isso, cabe sinalizar que enxergamos a **performance** tanto como um objeto de análise quanto como uma lente metodológica, uma vez que seja um modo de conhecer e transmitir conhecimento. Destarte, estudar os poemas presentes no livro *Unícroma* (2007) constitui fase importante da pesquisa, afinal, temos que partir exatamente da poesia de Carrillo para delas fazer articulações com o escopo teórico ao qual me apoio. Para tanto, foram selecionados poemas completos ou trechos de poemas para compor as análises. A dissertação está dividida em introdução, três capítulos e as considerações finais.

O primeiro capítulo é intitulado como “*Unícroma: uma escrita atravessada pelo Atlântico Negro*”. Nele, é revisado um pouco da história da diáspora africana, os principais países de onde foram retirados povos negros para que fossem escravizados na América Latina, além de revisar as rotas por onde muitos africanos passaram para chegar ao Peru, e fatos específicos os quais marcaram profundamente a memória coletiva afro-peruana. No referido capítulo, são também apresentados alguns exemplos de escritoras negras peruanas, desde a idade moderna até a contemporaneidade.

O segundo capítulo chama-se “A vida em verso: aproximação entre poesia e performance”. Neste capítulo, é dado início ao estudo dos poemas de Carrillo, os quais convencionei chamar de *poesia-corpo*, pois acredito que toda poesia é atravessada por um corpo. As análises são feitas através das teorias contemporâneas sobre performance, as quais me auxiliaram a enxergar a poeta como performer e a poesia como escrita performática. Ao lado disso, a análise feita sobre memória coletiva afro-peruana se justifica pela relevância de permitir-se conhecer a história, cultura e identidade negra peruana, já que Carrillo em suas poesias expõe sua ancestralidade, a qual permite manter uma memória viva e ressignificada de seu povo.

O último capítulo chama-se “Lundu: corpo-mulher – a escrita como afrorizoma.” Nesse momento da dissertação, discorro sobre o conceito de *afrorizoma*, cunhado por

Henrique Freitas, o qual se apoiou na teoria de Deleuze e Guattari, que utilizam da Botânica para explicar questões filosóficas e literárias através do rizoma. Portanto, analiso a poesia “*Lundu*” que considero como o corpo da mulher afroperuana, evidenciando sua ancestralidade, ressignificando memória, pois as performances da poesia e da memória são produzidas num tempo descontínuo/espíralar que, encenadas num traslado afrodiaspórico, quebra os limites entre linguagens e promove hibridismos.

Cabe sinalizar que o escopo teórico básico se relaciona com os conceitos e temas evocados pelo corpus em questão, por exemplo, Leda Maria Martins (2003) e Diana Taylor (2013), Graciela Ravetti (2003) e Renato Cohen, para os estudos da performance, porque um dos focos foi analisar a escrita performática enquanto elemento rupturista, posto ser híbrida e, assim, caracterizada por manipular o corpo político como lugar de resistência. Pierre Nora (1993), para pensarmos a memória; e Henrique Freitas (2016), Stuart Hall (2003) e Denise Carrascosa (2016), para discutirmos as relações culturais e identitárias do homem negro e da mulher negra em diáspora.

2 UNÍCROMA: UMA ESCRITA ATRAVESSADA PELO ATLÂNTICO NEGRO

Es el flujo y reflujo.
La dinámica constante de dos masas
Que tienen en común su cromática.

Acepto nigger
Si me lo dice otro nigger
Detesto las miradas que me echan en la calle,

Sólo tú tienes la capacidad de entender
Porqué hay lágrimas ocultas
en mi palabra arrogante y algún gesto tempestuoso
(La seducción es intencional es amoral)
Entre nosotros todo es intencional desde el primer
momento. (CARRILLO, 2007, p.23)

A poesia aqui apresentada é uma escrita traçada pelo atlântico negro², que remete a um lugar de desterritorialização, uma dinâmica constante de massas, e não a busca de um caminho único e fechado para encontro de nossas raízes ancestrais, pelo contrário, é um caminho percorrido nas descontinuidades. Sendo que, perpassar pelas descontinuidades históricas e literárias do Peru, a fim de marcar as escrituras de negros e negras, serve para ressignificar memórias e reescrever a história literária deste país. Como diz Jacques Le Goff (1994, p. 477), “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”. E esta libertação promove a descristalização de estereótipos construídos durante séculos.

Assim, na contemporaneidade, poetas como Carrillo encenam a memória coletiva afro-peruana em sua escrita que, inserida num contexto diaspórico, constitui o que Henrique Freitas (2016) convencionou chamar de afro-rizoma, conceito apresentado a partir da torção das definições abordadas pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Segundo Freitas, as motivações dessa operação conceitual servem “para pensar no processo de dispersão, pluralidade e invenção das tradições

²Paul Gilroy aspira que a leitura do seu livro represente uma viagem marítima pelo mundo do Atlântico Negro. Este último termo refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A formação dessa rede possibilitou às populações negras, durante a diáspora africana, formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais. (SANTOS. *Rev. Antropol.* vol.45 no.1 São Paulo, 2002).

negras que envolveram a diáspora africana, recusando a teleologia” (FREITAS, 2016, p. 57). Tal conceito rompe com a normatividade histórico-literária canônica que tenta silenciar o lugar de fala de outros sujeitos, subalternizando-os. O termo *afro*, que rasura a acepção de *rizoma*, acompanha a ressignificação da diáspora no sentido de Stuart Hall (2011) e Paul Gilroy (2012), procurando construir espaços simbólicos não necessariamente mapeados, mas que se colocam criticamente contra uma colonialidade do poder e do saber que reduz o texto literário a todos os perigosos centramentos que anulam a diversidade.

É consequência desta colonialidade do poder³ que, ao longo dos anos, o protagonismo do homem negro e da mulher negra latino-americana na literatura foi silenciado e lançado ao esquecimento. As escolas da educação básica, em sua maioria, por muito tempo, utilizaram um discurso eurocêntrico que maquilou a real história dos negros africanos desde que foram trazidos à América Latina. Este maquilamento não é somente acerca do percurso migratório forçado nem de seu sofrimento, mas, também, de uma memória coletiva, que por uma pilhagem epistêmica/estruturante foi lançada à subalternização. Entretanto, embora tenhamos espaços para conquistar, demos alguns passos para o rompimento de pensamentos eurocêntricos. Vemos na educação, no Brasil, por exemplo, foi estabelecida a lei nº 10.639, no dia 9 de janeiro de 2003, que agrega ao currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” e passa a incluir no calendário escolar o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”. Ademais, direciona as áreas que ministram História e Cultura Afro-Brasileira no âmbito de todo o currículo escolar, assim como nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira. No Peru, embora não haja leis que regem sobre a obrigatoriedade de uma matéria específica sobre os estudos da cultura afro-peruana, há o documento do Ministério da Educação do Peru que orienta formação dos currículos nas escolas peruanas, tomando por base a interculturalidade, mas com bastante referências aos povos indígenas e negros, posto que, o preconceito racial é bastante latente.

³ Isto quer dizer que a colonialidade do poder baseada na imposição da ideia de raça como instrumento de dominação foi sempre um fator limitante destes processos de construção do Estado-nação baseados no modelo eurocêntrico, seja em menor medida, como no caso estadunidense, ou de modo decisivo como na América Latina. O grau atual de limitação depende, como foi demonstrado, da proporção das raças colonizadas dentro da população total e da densidade de suas instituições sociais e culturais. (QUIJANO, 2005, p. 136).

Em consonância, nas palavras de Gomes (2010) sobre os afro-peruanos, “O racismo e a desigualdade racial que lamentavelmente ainda persistem [...] são exemplos de como o país, a despeito da intensa diversidade cultural e da propalada miscigenação racial, ainda precisa avançar”. Por isso, o presente capítulo visa estudar a memória afro-peruana segundo a perspectiva que considera a memória “como a possibilidade de recolocação das situações escondidas que habitam na sociedade profunda, na sensibilidade” (HALBWACHS, 1990, p. 67-8).

Esta sensibilidade toca nas singularidades dos acontecimentos, sobrevivência e (re)existência de povos afrodescendentes. Desta feita, aludindo ao poema que, como epígrafe abre este capítulo, para a poeta Carrillo é tocante que, junto aos seus, existe a cor como traço comum, o “nigger” consentido pela cordura do autorreconhecimento e do reconhecimento de outro “nigger”.

2.1 O PERU E OS AFRO-PERUANOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Os cidadãos do Peru que descendem de africanos escravizados, e que passaram pela diáspora, são chamados de afro-peruanos, por autorreconhecimento identitário dos próprios afrodescendentes. Crianças, mulheres e homens, negros e africanos, que passaram pela rota transatlântica, sofreram demasiada violência tanto física como psicológica e foram envolvidos por um silêncio universal que tentou invisibilizá-los durante muitos séculos, gerando em seus descendentes intensa inquietude quanto ao lugar de fala e quanto aos seus direitos em sociedades de extrema hierarquia, que exclui estes sujeitos, subalternizando-os. Saliento que, quando me refiro ao lugar de fala dos afro-peruanos, questiono como foi, até os dias de hoje, contada a sua história, e por quem foi contada. Benjamin (1981) comenta sobre a possibilidade de investigar a história não buscando sua origem, mas que ela deve ser escovada a contrapelo, o que dialoga com a ideia de Michael Foucault, quando diz que a história

não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstinar em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos, ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam (FOUCAULT, 1979, p. 35).

Assim, pretendo estudar a memória e a ancestralidade afro-peruana a partir das descontinuidades desfazendo narrativas subalternizantes. A UNESCO (2004) salienta sobre o silêncio histórico, científico e moral de países, levando-os a uma reflexão sobre seus direitos humanos e a recuperação da memória,

Ha sido el silencio histórico, científico y moral de este suceso oculto y sin precedentes, lo que motivó a los países interesados, a iniciar, mediante el proyecto mencionado, una reflexión, una toma de conciencia de que el combate por la democracia y los derechos humanos es una recuperación de la memoria.

Destarte, para este estudo pretendo, inicialmente, trazer um pouco desta história **afrodiaspórica**, termo utilizado por Carrascosa (2017, p.61) em relação à diáspora negra e que está caracterizada

pelos deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, que carregam consigo a força, não apenas espacial de deslocamento territorial em forma de inter narrativo (no contrário entre escravidão-liberdade); mas também movimenta o eixo do tempo em chave mítica-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade.

Partimos, então, das rotas pelas quais africanos e africanas passaram para chegar às terras peruanas. Lembremos que o Peru tem como nome oficial República do Peru, e é um país sul-americano, o qual tem a sua limitação ao norte pelo Equador e Colômbia, ao sul pelo Chile, e ao leste pelo Brasil e Bolívia. Sua população tem, aproximadamente, 31 milhões de habitantes, e é marcado por ter diversidades étnicas, o que inclui etnias originárias, nas regiões dos Andes e Amazônica, europeus, asiáticos e africanos.

Para falar sobre a escravização de negros no Peru é necessário perpassar pelo capitalismo mercantil, que teve sua origem em 1492, quando o marinheiro português Bartolomé Díaz dobrou o Cabo de la Buena Esperanza (Sul da África) com o interesse de estabelecer uma nova rota comercial com a Ásia e impulsionar o desenvolvimento do comércio de escravizados. No mesmo ano, assim que ocorreu a derrota dos árabes, os reis católicos autorizaram a expedição de Cristovão Colombo, o qual chegou à América ainda nesse ano também.

Isso significou o início da mundialização, a qual se caracteriza pelo desenvolvimento do capitalismo mercantil regulamentado, que se sustentou no

colonialismo imposto pela Espanha, país que se converteu em um dos grandes reinos do ultramar, buscando ouro e prata, que eram tirados de países como o Peru por africanos e sujeitos andinos, recursos que mais enriqueceram a civilização europeia.

Os primeiros africanos que chegaram ao Peru com os conquistadores espanhóis foram trazidos para serem auxiliares de guerra. Na primeira etapa da colonização, entre os anos de 1524 e 1527, se iniciou o tráfico de escravizados. Em 1528, Francisco Pizarro recebeu a permissão oficial para transportar escravizados diretamente ao Peru, o que passou a ser um dos negócios mais rentáveis para a coroa espanhola e, claro, para a consolidação da economia colonial.

Depois da primeira metade do século XVI os africanos que foram trazidos ao Peru procediam da Costa da África Ocidental, principalmente da Guiné e da Angola. Estes africanos se espalharam sobretudo entre a capital e algumas cidades do Litoral e da Serra. Na última década do século XVIII, no Peru, existiam aproximadamente 40.347 negros sendo escravizados. As regiões de maior concentração negra, nesta época, foram Lima, Trujillo e Arequipa. A população afro-peruana não teve presença muito forte no Sul do Peru, provavelmente porque ingressavam pela nova rota, iam por Buenos Aires e chegavam ao Alto do Peru. O Ministério da Educação do Peru (2013, p.18) revelou que

Los negros, esto es, recién traídos de África, llegaban directamente a uno de estos “asientos”. Los que se compraban en Tacna venían de Santiago de Chile, de las ciudades del Alto Perú y muy pocos de Lima. Los que venían de Santiago y de las Charcas procedían del Real Asiento de Esclavos de Buenos Aires”. Este nuevo eje comercial se gestaría por la intensificación del comercio entre Santiago y Buenos Aires, propiciado por las reformas borbónicas. El comercio Santiago-Buenos Aires se intensificó debido al arribo de buques de registro al Río de la Plata. Esto generó una ruta más económica para los chilenos (Santiago-Buenos Aires-España) y así se dejó de lado la ruta usurera (Santiago-Lima-España), producto de la especulación limeña. Esta nueva ruta permitió el ingreso de mercancía más económica por Buenos Aires a Chile y al Alto Perú, lo que dejó al sur peruano bajo la influencia de este nuevo eje comercial que formará una unidad económica, política y social posteriormente. En 1777, el virrey Cabello estableció el “auto de libre internación”, por el cual los encomenderos podían llegar al Alto Perú por Buenos Aires.

O sistema colonial teve muito temor de que uma revolta social desestabilizasse toda sua estrutura devido à exploração que exercia em determinados setores. Por essa razão, estabeleceram algumas proibições, como por exemplo, de que os

escravizados negros não tivessem relações com índias, caso contrário seria amputado o órgão genital dos homens e que as mulheres negras também não se deitassem com índios, senão teriam suas orelhas cortadas. Essas punições estavam latentes porque a união de índio com africano resultava num perigo social, pois desestruturaria o sistema imperante⁴ e todos os explorados poderiam promover uma revolta abolicionista, assim como aquela organizada por José Gabriel Condorcanqui, mais conhecido como Tupac Amaru II⁵. Tupac Amaru foi uma importante figura política do Peru colonial e da América do Sul de fins do século XVIII, época em que a montagem da empresa colonial hispânica estava estabelecida, porém em crise, e teve que enfrentar rebeliões como a liderada por ele e por outros sujeitos andinos.

Vale salientar que o século XVIII foi um período de grandes revoltas indígenas, e Tupac Amaru foi líder da maior insurgência indígena de toda América. O mesmo apresentou um pedido à administração colonial, para que os indígenas tivessem a liberação do trabalho compulsório e obrigatório nas minas por ser essa uma condição de trabalho desumana. Mulheres, crianças e anciões eram forçados a trabalhar sem pausa, conseqüentemente, contraindo doenças, pois, nas minas, usava-se mercúrio, substância de risco; além disso, reclamavam contra os altos impostos.

Tupac Amaru iniciou, perto de Cuzco, em novembro de 1780, a sua revolta contra os espanhóis, que logo se espalhou por toda região. Foi uma rebelião bastante intensa, devido a sua popularidade. Mulheres, crianças e anciões também se preparavam com armas para o combate, além disso, o líder tinha forte ligação com o comércio e transporte regional, o que auxiliava para convocar indígenas, de modo que o movimento entra em combate com o exército espanhol e o derrota, em 18 de novembro de 1780, em Sangarará.

⁴El sistema colonial tuvo mucho temor de que una revuelta social desestabilizara sus cimientos, debido a la explotación que ejercía en determinados sectores; por esa razón establecieron la prohibición de “que esclavos negros no tuvieran mancebas indias so pena de ser castrados y si eran libres, desterrados por perpetuidad, o que las negras esclavas que se uniesen a indios se les cortase las orejas y si eran libres el destierro”. Este temor estaba latente en toda la vida colonial. La unión del africano y el indio resultaba peligrosa socialmente porque conformarían una mayoría social disconforme con el sistema imperante. El llamado de Túpac Amaru a todos los explotados a unirse a la revuelta que él estaba promoviendo es la mejor muestra de ello. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 2013, p.16).

⁵No dia 18 de maio de 1781 José Gabriel Condorcanqui, descendente da nobreza do *Tawantinsuyo* foi executado no centro da praça central de Cuzco. Chefe político de povoados da província de Tinta, no Vice-reino do Peru, aluno egresso da Universidade de São Marcos, a mais antiga do Império Espanhol na América, assumiu o nome de Tupac Amaru II em referência ao seu antepassado Tupac Amaru. Este foi o último representante político do Império Inca no período que se seguiu à conquista do Peru, até ser capturado e morto pelos espanhóis, em 1574. (PELLEGRINO; PADRO, 2014, p. 11).

Precedido tal acontecimento, o vice-rei de Lima, pela gravidade da situação, pede união a Buenos Aires para fortalecer seu exército levando adiante uma campanha de terror contra o movimento de Tupac Amaru. Este exército passou a saquear aldeias e assassinar, indiscriminadamente, aqueles que lutavam com Tupac Amaru.

No dia 5 de abril de 1781, em Checacupe, ocorreu a última batalha. Tupac Amaru é preso, sendo muito torturado e, no dia 17 de maio de 1781, o líder do movimento foi condenado à morte. Presencialmente, viu primeiro a morte de sua mulher e filhos e, logo depois, foi esquartejado vivo, ao ter suas pernas e braços amarrados a cavalos. Porém, não chegaram dar fim a essa execução e decidiram cravar sua cabeça numa lança, decapitando-o, e distribuir seus membros pelas cidades onde ele havia lutado.

Na véspera do período republicano, os escravizados negros, no processo de emancipação⁶, formaram parte dos exércitos libertadores do Sul e do Norte, com a promessa da liberdade assim que ocorresse a Proclamação da República. Em síntese, assim que ocorreu, não houve a abolição da escravatura, apenas se decretou a liberdade do ventre livre, que era a liberdade de filhos de escravizados que ainda estavam no ventre da mãe. A partir de 28 de julho de 1821, também foi proibido o tráfico de escravizados e se outorgou a liberdade dos negros que incorporaram, voluntariamente, as milícias patriotas, mas essa situação não ocorreu massivamente, já que não se podia tomar essa decisão tão facilmente, pois interferia na estrutura econômica do país.

Considerando o território peruano como tal, naquele contexto a maior concentração de negros escravizados era em lugares que se desenvolviam atividades agrícolas. A escravização se manteve depois da independência e os escravizados já libertos lutavam por seus antecessores. Em 1854, Ramón Castilla decretou a abolição dos escravizados negros. Porém, ainda na atualidade, o sistema de escravização não foi eliminado totalmente, pois ainda há traços de discriminação que colocam os afrodescendentes em condições igual ou inferior a esses tempos. A Defensoria del

⁶Proclamada la independencia, no se produjo la abolición de la esclavitud, como suele afirmarse erróneamente, sino solo se decretó la libertad de vientres a partir del 28 de julio de 1821. Además, se prohibió el tráfico de esclavos y se otorgó la libertad a los negros que se incorporaran voluntariamente a las milicias patriotas; sin embargo, esto no ocurrió masivamente, ya que no se podía tomar tan fácilmente esta decisión, pues remecía los cimientos económicos del país emergente. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 2013, p.16).

Pueblo (2011, p. 67) afirma que “la discriminación racial y los prejuicios que afectan a las personas afroperuanas estarían relacionados al “legado de esclavitud y colonialismo”.

Nos finais do século XIX e início do século XX, os descendentes de africanos foram ocupando, com sua cultura e presença, principalmente, os Valles de Azapa, Sama e Locumba. Até o ano de 1957 os afro-peruanos estavam concentrados nas plantações de açúcar e nos moinhos de azeite de oliva de Azapa e em Sama Iclán, Yaras, Buenavista, Locumba e Ilo.

Sobre aspectos sociais, especificamente, os afrodescendentes peruanos têm sua história marcada por grandes manifestações, lutas e protestos sociais como a busca pela liberdade, já que foram reprimidos por um sistema colonial e, tempos depois, pelo republicano. Essas manifestações se davam através, também, de danças nas quais eram personificadas as autoridades de maneira irônica. A persistência da população negra peruana tratou de manter sua identidade sempre presente na sociedade, com sua cultura, sua memória e seus costumes e práticas ancestrais.

Ao buscar sobre a história/memória dos afro-peruanos, na fase inicial de minha pesquisa, encontrei uma revista chamada *Palenque*. Logo, me interessei para saber o que significava *Palenque*. *Los Palenques* eram aldeias protegidas que foram construídas por escravizados fugidos, chamados também de *cimarrones*. Esta construção favorecia a cumplicidade e ajuda mútua entre os fugitivos e também para que pudessem se defender de seus perseguidores que queriam capturá-los e obrigá-los a voltarem à escravização. Mónica Carrillo, então, traz em sua poesia o retrato das estratégias de resistência, dedicado “a los palenques de Perú”, em *Carrera de una Cimarrona*:

¡Corre, fuga, salta, araña!
 Llegaste al monte
 nadaste el río
 el verde del
 Pájaro Bobo
 te envuelve
 aquí no hay selva
 como en Palmares
 tampoco los ríos
 de Esmeralda
 aquí la pampa
 te pega el polvo
 en las narices...
 ¿A dónde iré si hay cordillera
 o un horizonte que me descubre?

Confío y rezo
 horado el cerro
 invento un oasis
 pero no vuelvo
 primero asalto
 asusto o mato
 como mis heces
 y me alimento.
 (CARRILLO, 2007, p. 15)

A “cimarronaje” consiste em uma atitude de defesa de africanos e africanas escravizados na América Latina para lutar contra o sistema escravocrata e se caracteriza por uma luta frontal contra os escravizadores cuja finalidade é conseguirem sua liberdade e se aliarem contra o sistema opressor, constituindo um modo alternativo de sobrevivência e autossustentabilidade. Sendo assim, a “cimarronaje” é um valor – valor de resistência fortíssima – é fugir da fazenda, fugir da plantação.

A imagem do primeiro verso aciona mecanismos de provocação. Pois, lendo o poema sente-se o ritmado movimento, o organismo e as ideias que brotam ante a leitura – *corre, fuga, salta, araña*. A linguagem poética explicita a vivacidade de um corpo que clama por libertação, explora a geografia peruana e intensifica a esperança por mudanças. Nos últimos versos, há o ritmo fluido entre a fé e o querer cometer atitudes ferozes para sua sobrevivência, mas, não há, de maneira nenhuma, o desejo de querer voltar “à fazenda”, e com suas próprias mãos, o sujeito lírico consegue seu alimento.

Neste poema, Carrillo não traz somente a Cimarrona do século XVI, mas também a do século XXI, o século de uma escravização moderna. E é por meio da literatura que temos também um lugar de denúncia. Decerto, intelectuais como Carrillo tem assumido identidades não como construção natural, mas como posição política:

ni mis respiros
 todo lo dejo
 en el camino
 para que cuando
 me muerda el anca
 no reconozca
 mi cuerpo esclavo
 porque si muero
 entre sus dientes
 moriré libre
 no “liberada”
 por alguna gracia. (CARRILLO, 2007, p. 16).

Nesses versos vemos a projeção dos anelos do sujeito poético por sua independência, por seu corpo livre e que já não o reconheça como escravo. Pensando na estrutura do poema, tanto o nome do poema em feminino – *Cimarrona* –, e o uso do adjetivo também no gênero feminino – *liberada* –, alude à luta, à fortaleza do corpo da mulher afro-peruana desde o tempo da escravização, mulheres que preferiram morrer em fuga que morrer exploradas – *porque si muero entre sus dientes, moriré libre no “liberada” por alguna gracia.*

¿Ya no hay consuelo en esta vida?
veo al cielo
atormentado
por mi partida. (CARRILLO, 2007, P. 44)

As mulheres africanas que morreram na bodega de barcos, e aquelas que chegaram escravas na América do Sul, revelam um tempo marcado pelo esquecimento contado por uma História oficial, a qual é responsável pela propagação de uma narrativa linear, pois é estruturante na medida que exclui detalhar a experiência de luta, resistência e conquista de grupos minorizados, além de ser patriarcal, falocêntrica, uma vez que predomina um pensamento masculino; homens e mulheres encontram-se numa relação assimétrica, os homens são referentes empíricos do masculino, assim como ocorreu na literatura peruana tradicional, que por muito tempo, tentou silenciar as vozes de mulheres negras, homens negros, indígenas, de minorizados.

2.2 LITERATURA AFRO-PERUANA

O que caracteriza a nova voz atuante dos autores é buscar na linguagem poética “lugar” de sujeito e não de objeto da história.
Luíza Lobo

Solicita-se, pois, uma revisão e abertura do cânone literário no Peru que transcenda a utopia de uma literatura peruana monolítica e homogênea.
M’bare N’gom Faye

Nomear o que seria literatura afro-peruana e o conjunto de obras que constituem esta literatura, sobretudo a negra feminina, tem gerado diversas reflexões, inclusive sobre questões relacionadas ao seu aparato teórico e metodológico. Carazas diz que

nuestro aparato intenta hacer una reflexión sobre el conjunto de obras que constituyen la literatura afroperuana actual, los problemas teóricos y metodológicos que han surgido en su recepción crítica y la subversión de la imagen del sujeto afroperuano en la narrativa negrista (CARAZAS, 2011, p.68).

Em suma, neste momento do capítulo, pretendo trazer apenas algumas reflexões sobre o ato de pensar e veicular o texto literário negro-peruano, especialmente, a lírica.⁷

Existe um grupo de escritoras afro-peruanas que necessitam de visibilidade, e acredito que as vozes críticas da academia, seja no Peru ou em outro país, assim como este presente estudo, sejam alicerces para reafirmar a existência desse corpus literário específico na Literatura Peruana. Esse corpus é constituído como uma produção escrita traçada por uma subjetividade construída, experimentada e vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade peruana.

Yo nunca fui débil.
 trabajé fuera del hogar
 500 años antes de que tú lo pensaras
 no me desmayaba por las emociones fuertes
 tampoco vivía para educar a mis hijos a mí siempre me los quitaban.
 (CARRILLO, 2007, p. 27)

A partir dessas vivências marcadas por 500 anos, as quais o trecho do poema *Juguemos en la jungla* traz, como a luta da mulher por melhores condições de trabalho e de moradia para seus filhos e valorização étnica, podemos, assim, também pensar a inserção desta mulher como escritora negra no campo da tradição literária, dialogando com o que Conceição Evaristo⁸, mulher negra, escritora e latino-

⁷ Há uma tradição de poetisas peruanas que inauguraram a luta pela inserção e permanência de mulheres no sistema literário, como exemplo, Blanca Valera (1926 – 2009); Yolanda Westphalen (1925-2011); Cecilia Bustamente (1932-2006); Júlia Ferrer 1925-1995), dentre outras poetisas de diferentes décadas e escolas literárias.

⁸ Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 29 de novembro de 1946, graduou-se em Letras – Português e Literatura pela universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Estreou na literatura em 1990, no volume 13 da série Cadernos Negros, publicando seis poemas, entre os quais o já célebre “Vozes-Mulheres”. Em 2003 publicou seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*. A autora marca as suas obras pelo tratamento dado aos dramas individuais e coletivos. Herdeira de forte herança cultural afro, Conceição Evaristo apresenta em seus textos a busca e a valorização da ancestralidade africana, voltando-se para a construção de uma nova imagem do povo negro que se opõe aos estereótipos. Em sua produção, procura evidenciar as dificuldades, as lutas e as resistências sofridas pelos negros. (PONCE; DE GODOY, 2014, p. 165).

americana, chama de *escrevivência*, pois este conceito parte da ideia de uma escrita que é alimentada por experiências do cotidiano. A *escrevivência* não se faz monolítica, estática, pelo contrário, recria lugares e posicionamentos que, como o trecho do poema, fora tirado/proibido da mulher negra, a qual

pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite.⁹

Por um lado, é a partir desse pensamento de privilégio canônico sobre a escrita literária que existem estudos, pesquisas e leitores que não concordam em nomear a literatura, como por exemplo, indígena, afro-peruana ou afro-latina, se estendermos por toda América Latina, pois afirmam a defesa de que a arte é universal, e mais do que isso, descartam que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa conceber um modo próprio de produzir um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas. Por outro lado, como expõe Souza:

não se trata mais de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual (SOUZA, 1998, p.63).

Regina Dalcastagnè (2008, p.79) destaca o papel da representação “dos múltiplos grupos sociais” na literatura. Enfatiza como as relações de poder são desenvolvidas como espaço político e de exclusão de grupos marginalizados; o que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais.

Assim, buscamos como bússola orientadora para essa dissertação os Estudos Culturais que, como salienta Miranda (1997, p.11), “põe em xeque a hegemonia de valores instituídos pela comunidade de letrados”, ou seja, ainda com Miranda (1997, p. 11),

o descentramento dos estudos comparatistas, que passa a abarcar uma rede complexa de relações culturais (ocupando-se de questões de identidade cultural e nacional); o “desvio de olhar” através do qual o pesquisador passa a focar as questões literárias partindo de seu

⁹ Conceição Evaristo, em entrevista concedida ao blog, Blogueiras Feministas – De olho na Web e no mundo, em 30 de setembro de 2010.

próprio locus de enunciação em oposição ao modelo eurocêntrico (Homi Bhabha, Edward Said); bem como o questionamento do cânone.

Com isto, dentre esta e outras definições do que seriam os Estudos Culturais, para o presente estudo, caminho pela perspectiva de defini-los como uma tradição intelectual e política, pois, nessa conexão, significa que a pesquisa e a escrita têm sido políticas, mas não em qualquer sentido pragmático imediato, pois, como diz Johnson (2006, p.12), “os Estudos Culturais não constituem um programa de pesquisa vinculado a um partido ou a uma tendência particular. Eles tão pouco subordinam as energias intelectuais a qualquer doutrina estabelecida”. Este posicionamento político-intelectual é possível porque a política que é buscada ainda não está formada, “pois, exatamente da mesma forma que a política envolve uma longa jornada, assim também a pesquisa deve ser tão abrangente, tão profunda – mas também tão politicamente orientada – quanto nós a pudermos tornar” (JOHNSON, 2006, p.10).

Em conformidade com o pensamento de Johnson (2006), temos Carrillo como uma intelectual, ou mais especificamente como diz Antonio Gramsci (1975), “uma intelectual orgânica”¹⁰. Não apenas por se diferenciar de sua condição racial e de gênero, mas também por estar à frente de uma luta por direitos, ela está orientada por uma causa, afinal, uma vez que lida com uma escrita política, divulga a sua produção intelectual colocando mulheres negras “na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente¹¹, vêm resistindo e reexistindo”. Como diz bell hooks (1995, p. 466), o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito que descolonizariam e libertariam suas mentes. Não obstante, Souza (2018, p. 56) comenta que M’bare N’gom Faye (2008), pesquisador africano, afirma que

na maioria dos estudos sobre a literatura peruana, o tema da negritude é abordado como um apêndice, e não como pertencente à cultura peruana. Porém, o mesmo diz que, nos últimos anos, autores como Milagros Carazas (2004; 2011), Carlos Orihuela (1996; 2008), Marta

¹⁰Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político. (GRAMSCI, 1975, p. 15)

¹¹O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, persuasor permanente, já que não apenas orador puro – e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato, da técnica-trabalho, eleva-se a técnica – ciência e a concepção humanista histórica, sem a qual se permanece especialista e não se chega a dirigente (GRAMSCI, 1979, p. 8)

Ojeda (2003) e Françoise Aubès (2002) estão promovendo a circulação de textos que discutem sobre obras afro-peruanas para leitores nacionais e transnacionais, dentro de uma perspectiva inclusiva e plural e na mesma perspectiva estabelece que muitos dos trabalhos publicados sobre os afro-peruanos são centrados em um único autor: Nicomedes Santa Cruz. Em síntese, há um descontentamento por parte dos autores afro-peruanos por suas obras não serem veiculadas pelas grandes editoras. Os textos são geralmente publicados em espaços periféricos e de maneira precária.

De maneira inquestionável, no Peru, o africano e seus descendentes foram protagonistas ativos em quase todas as fases da história nacional: desde que foram retirados de suas terras, forçosamente, e trazidos para a América até a formação da nação não somente com seus aportes na diversidade culinária, literária e artística, mas também por uma história de luta, de mulheres e homens fortes. Dentro desse marco histórico, a figura do afrodescendente foi marcada pela invisibilidade política, econômica, social e cultural oficial. De acordo com Faye (*apud* SOUZA 2008, p.19),

Em suma, esse discurso de exclusão formava parte de um projeto de construção da nacionalidade peruana que se apoiava em uma visão eurocêntrica da modernidade, prevalecendo em muitas das jovens nações hispano-americanas no século XIX. E isso apesar de que se invocava a mestiçagem como uma das características da nacionalidade.

Existem esforços sistemáticos e pontuais de apagar o afrodescendente da historiografia nacional do Peru, como exemplo, a visão estereotipada e preconceituosa acerca da mulher negra peruana que persiste desde o período colonial transmitida de geração em geração, tornando-se parte do imaginário social atribuído a essas mulheres. É o que compreendemos a partir da leitura de *História del Pueblo Afroperuano y sus Aportes a la Cultura del Perú* (2013, p. 59 e 60), material desenvolvido pelo Ministério da Educação peruano:

Situémonos en el Perú de finales de la Colonia. Pensemos en la mujer negra, de una belleza sin igual, de un color de piel comparado al de la más fina madera del continente africano: el ébano. Ella fue tildada de seductora y viciosa; acusada de no tener honor, de tener una conducta amoral, de practicar normalmente el aborto; y recriminada por los amos de revertir el orden social. Estas acusaciones eran ventiladas a menudo en los tribunales eclesiásticos, a los que recurrían las esclavizadas para confrontar y denunciar a los amos blancos por crueldad, maltratos físicos, que llegaban hasta la sevicia espiritual [...] Los negros eran seres no considerados humanos. Nacieron en este continente escuchando las historias de sus padres y abuelos acerca de sus lejanas tierras, de sus dioses protectores a los cuales les

suplicaban que los retornaran a la libertad y que los devolvieran a sus pueblos.

Entretanto, neste contexto histórico de séculos da não visibilidade desta mulher, podemos encontrar, na contemporaneidade, mulheres que vão se apresentando como escritoras e com suas próprias mãos rompem os estereótipos literários que por muito tempo foram atribuídos a elas na história e na tradição literária peruana. Com a proposta de buscar essa autoafirmação da identidade da mulher negra pela linguagem literária, podemos elencar algumas escritoras negras quem vêm produzindo textos literários e, por meio de suas produções, tem conquistado novos espaços e provocado uma revisão nos conceitos sobre o sujeito negro feminino peruano.

2.3 ESCRITORAS NEGRAS PERUANAS

No campo literário, vale ressaltar nomes importantes de escritoras negras peruanas que através da escrita reexistiram e reexistem, como Charún Illescas, Mónica Carrillo, Maritza Joya Muñantez, Margarita Cotito Ciudad, Victoria Santa Cruz, Delia Zamudio (testimonio), Zelmira Aguilar, Úsula de Jesús. Esta última traz um caráter inaugural para esta tradição, pois desde o ponto de vista cronológico, seu livro *Las almas del Purgatorio* foi uma das primeiras manifestações literárias escritas por uma mulher negra afrodescendente hispano-americana. Úsula de Jesús nasceu em Lima, no ano de 1604, foi filha da escrava Isabel de Rios e do Espanhol Juan Castilla. Foi levada a um convento aos 12 anos de idade e, neste lugar, cuidava da cozinha e da parte de enfermaria. Em 1645 se torna freira. Jesús era considerada uma pessoa piedosa, humilde e revestida de santidade. Era muito conhecida pelo seu dom de comunicar-se com as almas do purgatório. Suas visões e seus testemunhos eram registrados em seu diário, que hoje, acredito, é e será objeto de análise de estudiosos curiosos pela tradição literária afro-peruana. Segundo Carazas (2011), muitos de seus registros foram perdidos, o que dificultou sua canonização. Há um livro com estudos sobre a escrita de Úsula chamado *Las Almas del purgatorio: El diario espiritual y vida anónima de Úsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Úsula de Jesús, para muitos peruanos, é considerada a 1ª santa negra do Peru. Carazas (2011, p.91) diz que

Asimismo, no llegamos a entender por qué su beatificación quedó trunca en el tiempo, por qué fue invisibilizada de la Historia religiosa

oficial y, sobre todo, por qué su voz fue silenciada hasta hace poco. Quizá hayan sido argucias de ese “engañador” al que tanto temía Úrsula de Jesús. Lo cierto es que ya nunca más olvidaremos.

Saindo um pouco de uma época barroca, caminhamos para uma fase moderna-vanguardista. Victoria Eugenia Santa Cruz foi poeta, coreógrafa e figurinista. Nasceu em 27 de outubro de 1922, falecida em 30 de agosto de 2014, foi uma importante representante da arte afro-peruana no combate ao racismo. Criou, em 1958, com seu irmão, o poeta Nicomedes Santa Cruz, o Cumanana, um dos primeiros grupos teatrais inteiramente integrado por negros no Peru, tendo como intuito difundir as diversas vertentes da cultura afro-peruana no país. Santa Cruz escreve “Me Gritaron Negra”. Débora Armelin (2016) explica que o poema foi escrito em referência à experiência de preconceito vivida por Santa Cruz, ainda criança, dentro de um grupo de amigos que a expulsaram simplesmente por ser negra. Crescendo, então, decidida a combater o preconceito racial presente na sociedade em que vivia, ela escreve sobre isso. O poema se fez muito conhecido mundialmente, e é referência no que diz respeito à literatura afro-peruana.

Ainda num período próximo ao de Victoria Santra Cruz, nasce, em 1943, Delia Zamudio. Afro-peruana, feminista e ativista, foi a primeira mulher dirigente e Secretária Geral da Confederação Geral dos Trabalhadores do Peru (CGTP). Carrillo (2015)¹² nos conta que

Las agresiones a las mujeres afroperuanas son frecuentes, sobre todo existe un alto índice de violencia psicológica a través de adjetivos racistas, las que son reforzadas por los medios de comunicación. Por eso consideramos importante hacer un reconocimiento a la Sra. Delia Zamudio, quién ha luchado y sigue luchando por las mujeres afroperuanas y su derecho a vivir una vida libre de violencia.

Zamudio é líder no combate contra a violência de gênero e muito reconhecida pelo seu Diário *Piel de Mujer*, um livro de testemunho, de denúncia e afirmação da identidade da mulher negra. Atualmente, escreveu o livro intitulado “*Rostros de violencia, rostros de poder*”.

Um pouco depois do nascimento de Delia Zamudio, nasce Lucía Charún-Illescas, no Sul do Peru, no ano de 1950. É filha de Dona Felicita Illescas e Seu Santiago Charún. Charún-Illescas é jornalista, investigadora, tradutora, ativista nas

¹²Disponível em: <http://derechoshumanos.pe/2015/11/lundu-premiara-a-destacada-lider-afroperuana-en-el-marco-del-dia-de-la-no-violencia-contra-la-mujer/>. Acesso em 14 de dezembro de 2018.

causas dos direitos afro-peruanos, afro-feminista e considerada a primeira escritora afro-peruana a publicar uma novela, *Malambo*, livro que foi publicado, primeiramente, nos Estados Unidos, em 2000, e no ano seguinte no Peru. Além disso, Charún escreveu contos que foram publicados em revistas.

Então, chegamos à poeta estudada, Mónica Carrillo, que em sua escrita enriquece a poesia contemporânea peruana porque deixa escutar a voz dos afro-descendentes de uma maneira bastante intensa na tradição literária do Peru.

2.4 MÓNICA CARRILLO: INTELECTUAL NEGRA PERUANA

Carrillo nasceu no Peru-Lima, mas reside, atualmente, nos Estados Unidos, graduou-se em Comunicação pela Universidade Nacional Mayor de San Marcos (Peru), também realizou estudos na área de Direito Internacional pela Universidade de Oxford, e fez mestrado em Belas Artes, sendo especializada em Performance, no ano de 2017, pela Brooklyn College Universidad – Cidade de Nueva York. A escritora alcançou espaço na cena literária quando, em 2007, publicou seu livro de poemas *Unícroma*. Além de jornalista, cantora, poeta, é ativista-feminista e se destaca por sua luta em favor dos direitos humanos da comunidade afrodescendente no Peru, incluindo os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, trabalhando a nível internacional. Sua trajetória foi documentada pela MTV-Europa, em 2007. Mónica Carrillo foi diretora do LUNDU – Centro de Estudios y Promoción Afroperuano de Lima, que é uma organização de jovens peruanos que trabalham para promover o reconhecimento e respeito da comunidade, assim como para combater o racismo e toda forma de discriminação. Hoje, assume a função de presidenta fundadora, tendo como nova presidenta Isabel Correa.

Com isso, vi a necessidade de saber mais sobre a vida de Carrillo, suas produções, sua inserção no fazer literário contemporâneo. Então, em uma pequena entrevista, por e-mail, fiz algumas perguntas à poeta sobre sua escrita, sobre seu trabalho literário. Assim, Carrillo informa que começou a escrever seus primeiros poemas aos 15 anos de idade, porém, afirma que aos 23 anos escreveu um poema mais maduro, o qual foi publicado e que deu nome ao seu primeiro livro *Unícroma*. Ela pontua que já se envolvia com arte poética e recita desde pequena, aos 5 anos de idade.

Em suas poesias, a escritora traz corpos femininos negros como sujeitos poéticos que, a partir de afirmações, exemplos e representatividade, se afirmam, se percebem como negras e passam a ter uma existência insubmissa. Fortes e decididos, os sujeitos poéticos servem como porta-vozes para que outras mulheres negras se vejam representadas na literatura afro-peruana e para que busquem caminhos de reconhecimento quanto à sua ancestralidade e de seus direitos, deixando o local de subalternidade, o qual, por muitas vezes, lhe foi imposto.

Sé que hay asesinos sueltos que te matan,
 pero hace tiempo que lo hacen conmigo
 y ¿tú? ¿no eres más que mujer?
 ¿algo más divertido? ¿tormentoso o apasionado?
 Siempre quieres que juguemos en el bosque
 territorio a que estás acostumbrada.
 Loba
 (¿qué estás haciendo?)
 Loba
 (¿qué estás haciendo?)
 te propongo que juguemos
 en la jungla o
 más fácil para ti
 en la selva de cemento
 no necesitas esconderte
 sólo zambúllete entre la gente celeste como tú
 nunca podré tener tu papel porque me descubren
 fácilmente. (CARRILLO 2007, p.27)

A luta da mulher afro-peruana não é pelo direito ao trabalho, afinal, trabalho nunca lhe faltou, desde o tempo da escravatura. A luta à qual o poema se refere é, também, por melhores condições de trabalho e, sobretudo, por respeito (sair da casa como doméstica e ir ao público). O corpo da mulher negra, principalmente, sempre foi usado e abusado pelo sistema patriarcal, machista, falocêntrico e heteronormativo. Sua luta é por reconhecimento e pela extinção da política do silenciamento e do apagamento frente à enorme leva de preconceitos e estereótipos, que deturpam sua sexualidade, inferiorizam sua posição no mercado de trabalho, agriem sua identidade cultural: seus cabelos, sua melanina, suas feições.

bell hooks traz, em seu texto *Intelectuais negras*, uma definição para o papel de um intelectual. Para a autora:

intelectual é alguém que lida com ideias, transgredindo fronteiras discursivas, porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo. Segundo: intelectual é alguém que lida com ideias em sua vital relação com uma cultura política mais ampla (HOOKS, 1995, p. 468).

Dessa forma, considero Mónica Carrillo como uma intelectual também à medida que ela, em suas poesias, produz conhecimentos ou epistemologias que não estão dissociados de seu entorno político.

Dialogando com hooks, Nilma Lino Gomes (2010), em *Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira*, localiza os intelectuais negros num espaço em que estes

[...] produzem um conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências (GOMES, 2010, p. 421).

A autora ainda complementa suas ideias mencionando o fato de que o papel dos intelectuais negros é o de “indagar a produção do conhecimento acadêmico e o lugar ocupado pelo ‘outro’, pelo diferente e pelas diferenças” (GOMES, 2010, p. 421). Mónica Carrillo, por ter vínculo acadêmico, já que cursou uma graduação e um mestrado, como mencionado anteriormente, estabelece um diálogo de seu lugar onde nasceu e viveu durante anos, de dentro da academia, com o mundo à sua volta, pois seus textos refletem a vida cotidiana de mulheres negras com todas as problemáticas e desconstruções que se fazem necessárias.

Cornel West (1999) traz uma potente discussão em *O dilema do intelectual negro*, pois tece uma crítica a dois tipos de intelectuais que não são bem vistos pela comunidade negra. O primeiro, é o intelectual que se deixa levar pelo ambiente acadêmico branco e acaba se envolvendo e aceitando todos os paradigmas e teorias que lhes são apresentadas; o segundo, é aquele intelectual que prefere centrar-se nas questões afro-americanas, sem dialogar com o entorno branco ao qual se insere. Para West, os dois tipos de intelectuais negros, por ele mencionados, acabam não produzindo discussões interessantes, além de não serem vistos positivamente pelos seus pares. Suas discussões me remetem ao texto de Patricia Collins (2016), *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*, no qual a autora apresenta dois tipos de pensamento feminista negro, semelhantes aos apresentados por Cornel West, e acrescenta um terceiro que, feito de dentro da academia – ambiente majoritariamente branco – discute criticamente as questões colocadas pelos brancos, dialogando com as questões da negritude. O texto de Collins se faz importante devido ao fato da autora centrar suas discussões a partir

de uma perspectiva feminina, o que West deixa a desejar. Neste ponto, é válido levar em conta o pensamento de bell hooks, quando diz que

a política do patriarcado torna a situação dos intelectuais negros diferente da das negras. Embora eles enfrentem o racismo, não enfrentam os preconceitos de gênero. E como já se disse como são encarados como membros legítimos de uma tradição intelectual estabelecida, seu trabalho é menos suspeito e muitas vezes mais recompensado que o das negras. (hooks, 1995, p. 475)

Considerando sanar as faltas deixadas por alguns intelectuais negros, quando estes não acertam ao estabelecer um diálogo entre sua representatividade e o ambiente acadêmico, West discorre sobre quatro modelos para a atividade intelectual negra, os quais sejam: o modelo burguês – o intelectual negro como humanista; o modelo marxista – o intelectual negro como revolucionário; o modelo foucaultiano – o intelectual negro como cético; e o modelo insurgente – o intelectual negro como catalisador crítico e orgânico.

De acordo com West (1999), o primeiro modelo, o burguês, é problemático devido ao fato de necessitar de legitimação e titulação acadêmica por parte do intelectual negro que decide segui-lo, além de ser um modelo voltado para a comunidade branca – o que acaba limitando o intelectual negro que dele se apropria. O segundo modelo, o marxista, “[...] privilegia a atividade dos intelectuais negros e promove seu papel profético” (WEST, 1999, p. 09), isto é, por um lado, é libertário e proporciona uma consciência crítica aos intelectuais negros, por outro, segundo West, ainda não é suficiente para dar conta das necessidades destes intelectuais. O terceiro modelo, o foucaultiano, rejeita os dois anteriores a partir do momento em que “[...] impulsiona os intelectuais a repensar e redefinir sua auto-imagem e sua função na contemporaneidade” (WEST, 1999, p. 11), neste modelo, o ponto negativo, segundo West, é que ele pode aprisionar a atividade intelectual negra ao ambiente acadêmico burguês. O quarto e último modelo, o insurgente, incorpora objetivos estruturais presentes no modelo marxista, no que diz respeito à classe e à democracia, e também se preocupa com os regimes de verdade que circulam pela sociedade e com as relações de poder e conhecimento, como o faz o modelo foucaultiano.

Depois de, brevemente, apresentada as quatro propostas de modelos de intelectuais negros, posso afirmar que, graças à intensa preocupação com os regimes de verdade e estereótipos que circulam, através da mídia, sobre a mulher negra, a poesia de Mónica Carrillo insere-se no quarto modelo apresentado, haja vista que, a

partir de seus textos, a autora mostra a suas leitoras e seus leitores novas perspectivas para os corpos negros que se percebem, se afirmam e passam a existir sem se culparem com as imposições de uma sociedade machista, patriarcal e preconceituosa. O modelo insurgente, de acordo com Cornel West, “[...] privilegia o trabalho coletivo intelectual que contribui para uma luta e uma resistência comum” (WEST, 1999, p. 13); e quando Carrillo rompe com os silenciamentos da mulher negra em suas poesias, a autora não está falando sobre/de/para apenas uma mulher negra em específico, ela fala sobre/de/para todas as mulheres negras que já vivenciaram ou vivenciam na pele as histórias de luta cotidianamente e, essa fala, também dialoga com todos, pois constrói representações de mulheres negras na consciência cultural. Dialogando com o papel desempenhado por intelectuais negras, bell hooks traz a ideia de que

o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetua uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta, principalmente, para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural, orgânica, mais próxima da natureza animalística e primitiva (hooks, 1995, p. 468).

A partir da citação de hooks, é possível confirmar a importância do papel desempenhado pela autora Mónica Carrillo ao mostrar que a mulher negra é mais que uma servente dos outros, mais que um corpo sem mente, como dizem os estereótipos que recaem sobre ela.

No soy rebelde
 esas son poses
 yo soy gitana¹³ de las arengas¹⁴
 hoy soy cantora
 mañana roja o femenina
 pasado arcilla que se moldea según la fuerza con que tu miembro
 diseñe el hueco (*ja, ja*)
 de mi sonrisa. (CARRILLO, 2007, p. 44)

No primeiro verso desse trecho do poema *Ghetto Rap Uno*, o sujeito poético feminino declara sua não rebeldia utilizando funções, nos demais versos, que modificam o seu estado físico e de espírito moldados por uma força, a qual pode ser

¹³ De un pueblo originario de la India y extendido por Europa, que mantiene físicos e culturales propios y, con frecuencia, costumbres nómades. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2012, p. 338).

¹⁴ Discurso pronunciado para excitar los ánimos de los oyentes, especialmente, el dirigido por una autoridad a una multitud. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2012, p. 49).

evidenciada quando diz *“hoy soy cantora/ mañana roja o femenina”*. Estes versos revelam a determinação de um corpo que, mesmo dominado por um sistema que a oprime, é cigana, pois vai de um lugar para outro em busca de refúgio, mas vai para o público cantar quando lhe é permitido, no outro dia, novamente, um dia de batalha; o vermelho que ela traz a faz forte e ágil, segue com ela como representação de força, de luta. O corpo resiste e é feliz: *“diseñe el hueco/ de mi sonrisa”*. O aparecimento de seu sorriso é como uma surpresa, que descristaliza construções feitas sobre o corpo feminino negro, além de ser uma linguagem de reexistência. Por isso, a poesia de Carrillo escapa do que a crítica racista e colonial, concebe como não poesia, ou poesia de panfleto:

[...] lo que no quiero es que sea panfleto
sólo necesito que haya una vía pa’ mi inspiración
pero no merezco renunciar a mi contexto
tampoco por siempre ser la denunciante
yo quiero ser libre de cualquier precepto
ser arrogante
o egocéntrica
filantropicaca [...] (CARRILLO, 2007, p. 47)

Considero o texto literário produzido por escritores(as) negros(as) como uma literatura menor, pois “não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DEULEZE; GUATARRI, 2003, p. 55). Além disso, por meio da língua é afetado o coeficiente de desterritorialização, que desenraiza construções hierárquicas e refirma contextos afrodiaspóricos contribuindo para produções que surgem como afro-rizomas: *“solo necesito que haya una vía pa’ mi inspiración”*. É o que vemos na poesia de Mónica Carrillo, a ressignificação dos corpos diaspóricos, identidades diaspóricas que rompem com uma pilhagem epistêmica através, também, da linguagem.

E, claro, se língua é poder, um outro aspecto dessa literatura menor é o político. Deleuze e Guattari dizem que

[Na literatura menor] tudo é político. Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o caso individual (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente e fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos “formam um bloco” em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em

que uma outra história se agita nele (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 26).

Considerando a língua, a política e o valor coletivo característicos de uma literatura que rompe com uma normatividade hierárquica literária, temos então na escrita de Carrillo pontos que convergem para esse pensamento. É o que Walter Benjamin (1985) chama de contrapelo, que remete à ideia de estudar/entrevier a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista dos vencidos – contra a tradição conformista que ele defende, que seja do historicismo alemão cujos partidários procuram entrar em empatia com o vencedor. No poema que segue,

o si yo los quiero para lo mismo
si me burlo de ellos
o los deseo con sentimiento

Una mujer con esta pinta
puede cantar
puede bailar
puede soñar
también tirar sin dejar de pensar.

Por eso recito
por eso fabrico
por eso estímulo
a mi nación interna
a mi África perdida
a mi indígena escondida
y a mi blanca sometida. (CARRILLO, 2007, p.47- 48)

é curiosa a maneira como o sujeito poético começa se esgueirando “deles”, nos primeiros versos, levando-nos a questionar novamente quem são “eles”? De quem este sujeito poético feminino burla? Ao longo do poema, bastante ritmado, há um corpo que dança, que canta, que ri. Este poema apresenta, concisamente, a questão do corpo como território, que, para nós, é o veículo pelo qual o homem estabelece suas delimitações, sendo esse um próprio território, os indivíduos não estão nos corpos, eles são corpos. Grosso modo, você não tem um corpo, você é um corpo.

O corpo é território político, o qual constrói sentidos e se apropria do mundo e do espaço, porém, a sociedade o limita, o delinea e passa a vê-lo de diferentes formas e a dar-lhe proibições, como ocorreu durante séculos com o corpo negro, que passou por tentativas de silenciamentos e abusos físicos e psicológicos. A mulher negra peruana reflete no corpo suas identidades, o corpo-território marca a cultura de seus ancestrais, seja por mitos, costumes ou perseverança, mas principalmente pela cor,

pelos traços, pelo seu organismo. O corpo, concordando com o que Ramirez (2003) diz, é um lugar de batalha, ou seja, “a batalha social, a luta de gêneros e de classes” (RAMIREZ, 2003, p. 14).

Nesta perspectiva, não compreendo aqui o corpo estando enraizado em uma determinada cultura, mas, de outra forma, convém entender que ele, com suas performances, conta histórias, reformula e redefine o tempo, por isso ele “*puede cantar/ puede bailar/ puede soñar/ también tirar sin dejar de pensar*”. Assim, esse território que grita e luta, rompe e burla o sistema estruturante patriarcal e falocêntrico, e que passa a escrever a sua história a contrapelo, tem os seus próprios sonhos e desejos. A mulher negra recita, fabrica e estimula a si mesma. Vejo o estímulo a “*mi nación interna*” como uma metáfora sexual, a qual expressa e explora a sua liberdade de ser e ter, ser dona de seu próprio corpo e ter e satisfazer seus próprios desejos quando ela quiser.

Daí podemos pensar a relação entre ecologia e feminismo, denominado nos dias de hoje como **ecofeminismo**, que, como salienta Silva,

[...] procura conciliar a luta contra a dominação da mulher e da natureza, com o propósito de desenvolver uma nova estrutura de relações entre homens e mulheres, bem como entre a humanidade com a natureza e suas formas de vida. Considera que as mulheres, assim como a natureza, são dominadas e exploradas dentro do sistema hierárquico patriarcal, havendo uma conexão político-ideológica entre a dominação das mulheres e da natureza (SILVA, 2012, p. 280).

Complementando sua ideia, Gaard e Murhy (1998, p. 3) afirmam que

Ecofeminismo baseia-se não apenas no reconhecimento das ligações entre a exploração da natureza e a opressão das mulheres ao longo das sociedades patriarcais. Baseia-se também no reconhecimento de que essas formas de dominação estão ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo.

Tomada essa postura política-crítica, o ecofeminismo luta contra o racismo, sexismo e elitismo de uma sociedade, “pois sabemos que são as mulheres negras ou indígenas, pobres, as primeiras a serem excluídas dos bens produzidos pela Terra”. (SILVA, 2012, p. 280). Portanto, vemos nos versos “*a mi África perdida/ a mi indígena escondida/ y a mi blanca sometida*”, um corpo constituído por diversas experiências, expondo um Peru heterogêneo, sendo que, o uso do adjetivo possessivo *mi* reflete, ainda mais, o entrelaço entre essas diferentes culturas. É o que Lélia Gonzalez (1988)

chama de Amefricanidade, a fim de compreender os elementos que unificam a experiências de povos na América, desde os que foram trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que estavam na América muito antes de Colombo. Pensando sobre isso, recordo Gilroy quando comenta que

sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2001, p. 25).

Por conseguinte, uma escrita (corpo) afro-peruana que é traçada pelo Atlântico Negro acaba por romper laços que buscam o território/lugar para determinar identidades, pois a identidade não é enraizada e estável, mas se opõe à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo, afinal, é nele onde ocorrem as ressignificações de memórias que, na performance, passam a ser um elemento rupturista.

3 A VIDA EM VERSO: APROXIMAÇÃO ENTRE POESIA E PERFORMANCE

Carrillo nos encena uma escrita de **reexistência**, onde podemos depreender das considerações de Ana Lúcia Souza (2011, p. 120) sobre esse termo “como um engajamento significativo que faz emergir questões como a coletividade sustentando as formas de reexistir”, ou seja, sua escritura reexiste aqueles modos de vida impostos pelos dispositivos de poder, recriando e ressignificando práticas culturais que marcam nossa negritude, alterando a imagem que, por tentativa de uma sociedade hegemônica, neutralizou a mulher negra na escrita literária. Em seu projeto literário o feminismo negro é o que, epistemologicamente, vem romper com uma cisão criada numa sociedade desigual. A escritora Djamilia Ribeiro nos fala de uma reflexão sobre a voz ativista da mulher negra que

não traz somente uma dissonância em relação à história dominante do feminismo, mas também a urgência por existir a importância de evidenciar que mulheres negras, historicamente, estavam produzindo insurgências contra o modelo dominante e promovendo disputas narrativas. Nesse sentido, pensar a partir de novas premissas é necessário para se desestabilizar verdades (RIBEIRO, 2017, p. 24).

E nessas disputas narrativas e pelo poder há a desestabilização de verdades, como por exemplo, o reconhecimento de que existe uma hierarquização de saberes, visto que

a consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências de conhecimento (RIBEIRO, 2017, p. 25).

Esta invisibilidade passa a excluir a memória, pois, segundo Lélia Gonzalez

a consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como verdade (GONZALEZ, 1983, p.226).

Partindo desse pensamento de Gonzalez, temos muito menos dificuldade em saber sobre as representações ou lugar de fala na hierarquia do poder, nessa explicação epistemológica eurocêntrica/eurocristã, e quais vozes são privilegiadas ou não. Ademais, a própria escritora buscou destacar o legado de luta de mulheres negras, evidenciando as trajetórias e suas estratégias diferentes de resistência, defendendo o feminismo afro-latino-americano. Com isso, “mais do que compartilhar experiências baseadas na escravização, racismo e colonialismo, essas mulheres partilham processos de resistências” (RIBEIRO, 2017, p. 26). Assim, Mónica Carrillo inclui-se, diretamente, neste cenário de luta e, igualmente, partilha desses processos em sua escrita,

por que yo...

...descubriré
 el esplendor
 de las estrellas
 no seré Mónica “La incomprendida”
 apagaré mechass prendidas
 y brillaré
 yo cantaré
 recitaré
 y viveré. (CARRILLO, 2007, p. 56)

Cada verso do poema *Mónica Carrillo La Chaira*, que apresenta os verbos no futuro do indicativo, evidencia a determinação do sujeito poético feminino de profetizar sobre sua vida, além de apagar as mechas prendidas, recitar e cantar sua liberdade e seu viver. O último verso – *y viveré* – intensifica ainda mais a poesia levando-nos a refletir sobre a vida de mulheres negras da América Latina que, pelo racismo, sexismo e machismo, deixaram de ter o direito de ir e vir, sendo politicamente silenciadas. bell hooks comenta que as mulheres negras foram, em um contexto racista, consideradas apenas corpos, e não à forma de pensar

as negras têm sido consideradas só corpo sem mente. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadores para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e

desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual, os corpos femininos negros são postos numa categoria, em termos culturais, tida como bastante distante da vida mental (hooks , 2017, p. 469).

Exposto na citação, vimos que, historicamente, a mulher negra passou por construções de estereótipos sobre seu corpo, suas produções. Mas, a valorização de seu trabalho literário se reconhece, nos últimos anos, pela luta por seus direitos e a ascensão dos Estudos Culturais. Os estudos de Performance, na contemporaneidade, por exemplo, têm intensificado as práticas ativistas de mulheres negras na escrita, pois a Performance permite remodelar corpos e contar histórias e, junto à poesia, curva o tempo, descontruindo paradigmas estabelecidos por uma cultura estruturalmente racista.

Sobre o tempo e a história literária, Milagros Carazas (2011) salienta que a literatura afro-peruana tem modificado a imagem do negro cada vez mais, já que desde o século XVI era visto como elemento marginal, “pero ya empieza a modificarse esa imagen y cada vez más se hace gestor de su propia historia y, ahora, de su literatura” (CARAZAS, 2011, p.80). A propósito, essa afirmação pode ser identificada, poeticamente, nos versos de Carrillo: *descubriré; el esplendor; de las estrellas; no seré Mónica “La incomprendida”*.

3.1 MÓNICA CARILLO EM PALANQUEO: UMA POETA EM PERFORMANCE

O poeta é um performer. Considerar essa afirmação é compreender que sua poesia traz algo para além do ficcional, ou seja, conforme a criação de imagens, sons, vozes, na poesia, a ficção se entremescla com algo de pessoal e se concretiza no real. Vejamos os versos de Carrillo a seguir

Qué importa si me dicen cortesana
estoy moviéndome
cada vez mejor
palanqueo
baleteo
palanqueo

los brazos y las piernas hacia arriba
trasciendo el estigma cimarrón (CARRILLO, 2007, p. 37).

A poesia intitulada *Ciudadana del mundo* traz, em si, experiências de um corpo, que, marcado por uma história, mesmo que forte e dolorosa, permite sua ascensão. Ele se move e cada vez está melhor, seu *palanqueo* é sua agilidade e resistência para lidar e romper com os estigmas aos quais fora lançado. O sujeito poético feminino revela uma voz, uma memória individual e coletiva promovendo agenciamentos de um corpo que se impõe. Graciela Ravetti (2002), em seu texto sobre narrativas performáticas, nos fala sobre o performer no teatro ter sua presença física bastante imposta e que isso não pode deixar de ser visto como um autobiográfico cênico, havendo uma relação direta com a cenografia e com a enunciação. Já para o poeta/performer, o corpo se impõe

nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos as tradições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. (RAVETTI, 2002, p.62)

A performance passa a ser um elemento rupturista, ela passa a ter formas de intervenção na sociedade, que passam a restaurar e ressignificar memórias, contando histórias e remodelando corpos. Bhabha (1998, p. 48) salienta que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar.

Sendo assim, o corpo é lugar de subjetivação, o lugar no qual se escrevem histórias e a poesia-corpo se recria e se permite reconhecer memórias, que nele são atualizadas. Segundo Lobo, ao se reconhecer e se recriar, na perspectiva do performer e interlocutor,

ademais das sensações que todos têm, são levados pelas lembranças surgidas através das redes mnemônicas que a performance desperta e que os constituem. Assim, a lembrança, antes virtualizada na memória, é atualizada como linguagem do e no corpo” (LOBO, 2014, p. 195).

E essa memória está atualizada no corpo-poesia que nos apresenta Mónica Carrillo em seu versos

el auditorio alaba la verborrea

soy más inteligente de la cuenta

escuchan

en quince minutos discursó sobre mis 500 años
ancestrales

<<dos millones de desplazados por guerra interna>>
<<de cada diez que mueren, siete son negros>>
<<no saben que existimos>>

Frases lapidarias.

Cargo de conciencia y me invitan a *speakear* en sus países.
(CARRILLO 2007, p. 37)

Ainda com a poesia *Ciudadana del mundo* percebo que as aspirações – luta, perseverança – do passado não se decompõem, permanecem no presente exposto em cada verso: <<*dos millones de desplazados por guerra interna*>>; <<*de cada diez que mueren, siete son negros*>>; <<*no saben que existimos*>>. O movimento é fluído, porém, rápido, características que acredito serem marca da contemporaneidade, que, segundo Agamben,

é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ora, se a poeta como performer traz algo de pessoal que se mescla com o real, em outras palavras, traz uma persona, então, podemos ver a poeta/performer enquanto contemporânea, afinal, ela impede o tempo de decompor-se, pois ressignifica e revitaliza memórias, no tempo presente, através de sua poética. No 4º verso – *en quince minutos discursó sobre mis 500 años ancestrales* – o sujeito poético “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (AGAMBEN 2009, p. 62). Em paralelo às palavras de Agamben (2009), Ravetti comenta que

Escreve-se como um performer quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já

que o escritor performer não pode ter mais aspirações que ao presente (RAVETTI, 2002, p.63).

O poeta enquanto performer é contemporâneo, pois é aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade, sem temer a efemeridade. E a poeta/performer Mónica Carrillo nos oferece a possibilidade de uma poesia conversacional e dialógica que se “instala faz uma alquimia que reforça os sentidos” (RAVETTI 2003, p. 41), tocando em íntimas obscuridades que perpassam desde a identidade nacional, racismo, estereótipos de gêneros à luta e reexistência da mulher negra peruana.

Do referido contexto, convém situar as compreensões adotadas para identificar o que nos referimos enquanto Performance. Uma perspectiva fulcral para fundamentá-la e estudar o que convencionamos chamar de “poética afro-peruana” pode ser evidenciada a partir dos estudos de Diana Taylor sobre a performance. Segundo as palavras de Taylor (2011, p.19), “performance no es solo el acto vanguardista efímero sino um acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas”. Nesta perspectiva, como também nos alerta Leda Maria Martins (2003), as performances curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Destarte, a performance na poesia de Carrillo surge como um elemento rupturista, pois rompe e descristaliza estereótipos construídos através de uma pilhagem epistêmica que atravessaram por muito tempo a linguagem e a política dos corpos na literatura produzida em seu país. Esta performance na escrita de Carrillo é constituída de memórias, mantendo-as vivas e atuantes.

Com um breve apanhado histórico desenvolveremos essa seção vendo a performance como processo de uma tendência de mutação da arte contemporânea. A Performance é um termo em inglês, inicialmente, era identificada como desempenho, mas, com o tempo, passou a ser utilizada na área artística, indicando muito mais que um momento teatral com um certo grau de improvisação.

Nos anos 50, artistas plásticos começaram a registrar em suas telas seus processos de criação. Essa característica das artes plásticas se manteve por algumas décadas, tendo seu ápice com o artista plástico norte-americano Jackson Pollock, nos anos 70 e 80, com a técnica da *action painting*, que propõe a função do artista tanto como sujeito quanto como objeto de sua obra. Dessa prática, a performance herda

como característica essa dupla função do artista e a valorização do momento de criação. Voltando poucas décadas, nos anos 60, surge o *happening* — prática também formadora do que conceituamos hoje como performance —, uma forma de arte que, por não ter por objetivo contar uma história, dispensa o texto ou programa pré-estabelecido e investe no acaso, no aleatório, no imprevisto e na improvisação, na livre associação de ideias e na espontaneidade. Em 1965, em uma declaração assinada por 50 artistas dessa manifestação, o *happening* foi definido como algo que

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato, nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente em um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de estado à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma só direção como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades como no zoológico (GLUSBERG 1982, p. 32).

Dessa forma, embora tenha surgido posteriormente, a performance como conceito também valoriza a interação e o processo vivenciado, apresentando forte caráter de experimentação. De uma forma estrutural, *happening* e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam no *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição.

Como mencionei anteriormente, nesta seção faremos um breve apanhado histórico sobre o que venha ser performance, por isso, trago três performances diferentes, mas com traços comuns estudadas por Renato Cohen (2007) em seu livro *Performance e Linguagem*. A primeira é *I like America...*, de Joseph Beuys; a segunda é *Disparitions*, do grupo de Richard de Marcy; e a terceira é do grupo Fluxus, na Bienal de São Paulo. A partir da análise de Cohen acerca desses três tipos de performances percebe-se que a performance tem um lado não teatral e outro teatral. Porém, de qualquer maneira, ela, por essência, é híbrida, isto é, possui uma linguagem híbrida, ou em outras palavras

seria uma linguagem mixed-media, ou seja, formada por várias linguagens, tendo uma, geralmente, mais importância que outra dependendo da formação do artista. Em geral, possuem uma estrutura não linear, ou seja, sem um começo, meio e fim organizados nessa ordem. Os papéis entre artista e personagem nem sempre são claros. O artista pode não estar atuando como personagem, mas ser ele mesmo como Beuys na performance com o coitote. São muitos os

artistas que trabalham as linguagens do corpo, mas atuam de forma diferente dando ênfases também diferentes aos seus elementos (JIMENEZ, 2005, p. 4).

Essa citação está de acordo com a perspectiva da presente pesquisa, pois Carrillo nos apresenta, em sua performance literária, a não linearidade, uma vez que sua escrita está, segundo minha leitura, atravessada por um corpo descontínuo que, em meio afrodiaspórico, faz com que a história desse corpo seja cataclísmica, feita de rupturas e descontinuidades. Não é o desenrolar previsível do mesmo, e sim “uma série de mutações inaugurais” (ROUANET, 1996, p.111). E essas mutações são formadas por várias linguagens que, na performance escrita, permitem que esse corpo passe a romper com o histórico que sempre esteve a favor da continuidade de uma história cristalizada e colonizadora, ou seja, a cadeia unilinear progressiva dos acontecimentos e da continuidade deste corpo é quebrada e liberta “das formas de historicidade nas quais o nosso devenir está aprisionado” (FOUCAULT, 1996, p. 30). Portanto, produções negras surgem nas descontinuidades, num tempo espiralar como afrorrizomas contribuindo com a desestabilização dos discursos hegemônicos, sendo a performance dessas produções, nesse contexto, considerada como uma reinvenção de práticas ativistas, em outras palavras, um elemento de ruptura, de reexistência.

Com isso, vale salientar que, na cena contemporânea,

a performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gênero, de suportes, de conteúdo, ou porque, como todo processo de hibridização, implica na contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de influências unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte (RAVETTI, 2003, p.57)

Assim, Mónica Carrillo é um exemplo de performer que, na escrita, expõe seu corpo e, de forma ativista, empodera seu discurso e estabelece desafios estéticos relacionais atravessados, ética e politicamente, nas negociações entre os espaços reais e poéticos. Desta maneira, busca através da performance uma linguagem na qual possa reivindicar o direito de quem ainda não o tem. Segundo Butler,

O importante é negociar o direito de falar e assegurar-se de que os que não tenham voz conquistem o seu direito de falar. Entretanto, esta obrigação não pode ser o mesmo que impor uma voz. [...] O que

significa reivindicar direito se não se tem direito algum? Significa traduzir a linguagem dominante, mas não para afirmar seu poder, mas para colocá-lo em evidência e resistir a sua violência diária, para encontrar uma linguagem através da qual possa reivindicar os direitos de quem ainda não os tem (BUTLER, 2009, p. 332).

Os rituais e as celebrações tendo o corpo como repertório não esteve distante de Victória Santa Cruz, já mencionada no capítulo anterior, nascida no Peru em 27 de outubro de 1922, falecida em 30 de agosto de 2014. Ela se tornou bastante conhecida por sua performance *Me gritaron Negra*, que faz referência a sua experiência na infância sobre o racismo, crescendo com a decisão de combater o preconceito racial. Faço uma analogia dessa performance com a performance de Mónica Carrillo, chamada *Lundu*¹⁵, que expressa toda experiência vivida, por uma escrava, de luta e busca por liberdade, mesclando com os acontecimentos também de preconceito existentes numa sociedade contemporânea. Assim, a performance no palco, de Victoria Santa Cruz, dialoga com a de Mónica Carrillo por terem em comum também o uso da oralidade e da corporeidade.

Atrelado à ideia de oralidade e corpo, Leda Martins nos apresenta o termo **oralitura** que

não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (MARTINS, 2001, p. 84).

Assim, tratando-se da poética de Carrillo, nos é apresentado, na sua escrita, um corpo em movimento – texto performático. Para tanto, antes de entender o que vem a ser um texto enquanto escrita performática, primeiro temos que entender que toda escrita é atravessada por um corpo, e daí partimos para a ideia de Graciela Ravetti (2003), que considera como escrita performática os textos escritos que tenham certos traços literários, compartilhando estes com a natureza da performance, isto é, no sentido amplo, no âmbito cênico e político-social.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1o6GodPcDww>. Acesso em: 01/02/2019.

Essas características, sobretudo, a segunda, são fortemente vistas na poesia de Carrillo, tanto que, essa agitação política, expõe do *si-mesmo* do sujeito enunciador a encenação de situações da autobiografia, rituais íntimos, comportamentos renunciados e recalçados e a encenação das identidades como um trabalho de constante restauração e reparação:

En la capital de la exclusión
 El grito es reparación
 repárame, sí
 repárame, yes.
 Repárame, oui.
 Repárame, sí. (CARRILLO 2007, p. 49)

A poesia *Apaga el control* grita por reparação, inclusão. A mesma foi dedicada para as encarnações de Steve Biko, que foi um ativista anti-apartheid da África do Sul nas décadas de 1960 e 1970. Líder estudantil, fundou o Movimento da Consciência Negra, que captou e mobilizou grande parte da população negra urbana nesse país. Na dedicatória há um local específico, a encarnação ocorre nas ruas do Pelourinho, em Salvador-BA, no Dia Consciência Negra, no Brasil, iniciando com a seguinte frase, mesclando português e espanhol: “Na capital da exclusão, o grito es reparação...”. Esta frase e os versos expostos acima, me fazem entrecruzar a história do meu país, Brasil, com meus irmãos vizinhos, indo de sul a sul. Temos, nesta poesia, imagens projetadas de Steve Biko, do Brasil e da poeta Mónica Carrillo, além de um continente Americano e Africano, juntos, lutando com um só propósito, por uma só reparação: *el grito es reparación*. Sendo assim, a voz que ecoa na poesia consegue transformar o verbo em movimento, cria sensações e consegue extrapolá-lo, “convocando os agenciamentos coletivos, quando, de repente, se podem instalar diálogos perigosos sobre medo e desejos inter-culturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética” (RAVETTI 2003, p.63).

Com isso, Mónica Carrillo, como escritora, performer, ao fazer de suas vivências parte da constituição de seus textos, assume um lugar de enunciação negra e feminista, ressignificando suas memórias e as memórias coletivas, desenhando um espaço híbrido performático com o leitor, que participa nesse processo de encenação, assumindo o seu papel de leitor. Posso, então, considerar sua poesia como uma escrita performática. Afinal, “o texto performático afeta o leitor e, na ação presentificada da leitura, gera a própria escrita” (PEDRÓN, 2006, p. 117).

3.2 O CORPO-POESIA

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização.

Michel Foucault

Dialogando com a citação de Foucault, que inicia essa seção, penso que a poesia jamais se dissociou do corpo. Noutras palavras, não existe poesia sem corpo. Inclusive, em se tratando da poesia de Carrillo, o corpo constitui um aspecto a ser estudado com cuidado.

A poesia/corpo é lugar de movimentos, acontecimentos. Assim, pensemos, então, na relação entre poesia e performance. Cohen (2007) atribui à performance o caráter híbrido e a define como um espaço onde diversas linguagens podem relacionar-se, de forma a criar objetos/sujeitos multiartísticos. E é nesse criar que Otavio Paz diz que a poesia é algo que acontece. Não há uma forma de fato, ela está ali

A poesia é conhecimento, salvação e abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza: exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo: cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Expressão histórica de raças, nações e classes (PAZ, 1982, p.15).

A linguagem performática cria objetos/sujeitos – corpos – numa operação capaz de transformar o mundo do leitor. É um método criativo, segundo Cohen (2007), de libertação interior e é híbrida, pois se permite constituir de elementos relacionados à literatura e ao corpo, que reúne em si a performance, a qual é constituída de memória e ancestralidade e esses, por sua vez, são acionados ao passarmos, justamente, pelo corpo lido na poesia de Carrillo:

¿Inocente o culpable?
 Más que eso: destinada
 La vida cuentagotas

me chorrea
 lo que ha sobrevivido a la historia
 se almacena en un bacín y parece
 escupitajo

No puedo evitar ser eterna doliente
 Tampoco utilizar el jabón
 Hecho con grasa de las vísceras
 de algún
 matalaché

revoloteado en la olla
 luchar con la certeza
 de que a pesar de las batallas
 no ganaré la guerra
 dejar de ser romántica
 por lo que hubiera sido
 aceptar el destierro
 recordando lo suficiente
 y olvidando lo posible.

En mi sueño de niña había amigos con amor.

Despierta: sólo dientes me agredieron
 uñas me cortaron la epidermis
 lenguas relamieron de mi sangre
 ojos laceraron mi sonrisa. (CARRILLO 2007, p.13)

Nos primeiros versos deste poema chamado *Karma* “¿Inocente o culpable?; *Más que eso; destinada; La vida cuentagotas; me chorrea*”, penso ser inevitável discutir sobre como o corpo da mulher negra peruana foi por tanto tempo vigiado, punido e invisibilizado. Há o silenciamento e a censura da história, e a invisibilização, a punição e a vigilância dos corpos por tudo que representa, em sua melanina, cabelo, traços, como se fosse um carma. Entretanto, como exposto no verso cinco: “*lo que ha sobrevivido a la historia*”, o que sobreviveu à história para contá-la? O corpo da mulher negra peruana está em luta diária contra um sistema que podemos chamar de *Panoptismo*¹⁶, pois há um efeito sobre esse corpo de autodisciplina e autorregulação.

¹⁶ O panoptismo enquanto princípio utilizado como um dispositivo de visibilidade e controle social na constituição de uma sociedade disciplinar. Para tanto, esse estudo apresenta as análises de Michel Foucault presentes na obra *Vigiar e Punir*, abordando conceitos como poder disciplinar, disciplina e panóptico. O panoptismo é um dos traços característicos da atual sociedade capitalista, através da qual os indivíduos são vigiados, punidos, recompensados e normatizados. O efeito mais importante do panóptico é provocar, nos indivíduos, um estado consciente e constante de visibilidade que garante a manutenção automática do sistema de poder. A sociedade contemporânea é baseada em uma vigilância semelhante ao que acontecia com o sistema panóptico definido por Foucault. Assim, o princípio do panóptico continua plenamente ativo, mas agora se exerce nas novas formas de controle

Quando o sujeito poético feminino diz: “*No puedo evitar ser eterna dolente; Tampoco utilizar el jabón; Hecho con grasa de las vísceras; de algún matalaché*”, há a demonstração de uma limitação sobre seu corpo, até mesmo em sua vida afetiva, no amor, fazendo referência à *história de Matalaché*, uma novela escrita pelo peruano Enrique López Albújar, que foi publicada em 1928. Esta novela conta a história de amor entre um homem escravizado e a filha de um fazendeiro, que ocorre nos anos de 1816, no Peru, ainda na época colonial e próxima à guerra pela independência do país. A filha do fazendeiro, Maria Luz, se encanta pelo escravo José Manuel Sojo, apelidado de Matalaché, por sua beleza física, inteligência e suas qualidades. Ele trabalhava com um grupo de escravizados numa fábrica de sabonetes, na propriedade de Juan Francisco de los Ríos, e este, por sua vez, ao saber do romance de sua filha, condenou Matalaché a morrer em uma banheira de sabão fervente, e, de fato, a sua morte ocorreu dessa maneira. Carazas (2011, P. 117) expõe que

Por un lado, la esclavitud se convierte en un significante con múltiples sentidos. Antonio Conejo Polar (1977) señala varias formas de esclavitud en la novela. La primera es naturalmente la de los esclavos negros. Ésta es la esclavitud de hombre para hombre, sinónimo de una “oprobiosa y eterna servidumbre”. Este sistema de sometimiento y explotación ha convertido a los esclavos en menos humanos, que en vez en cuando soportan los grillos y el cepo. El trabajo excesivo y la continencia sexual los ha reducido a seres de “mentes primitivas” (CARAZAS, 2011, p. 117).

Ao contar sucintamente esta história de amor, recordando a narrativa de Enrique López Albújar e relacionar aos versos do poema, quero destacar também as opressões que ocorriam e ocorrem sobre o corpo negro e suas escolhas: afetiva, profissional. O panoptismo controla este corpo desde sua forma de andar às suas decisões: ser mulher que trabalha fora da cozinha e lares

[...] bem como as implicações e responsabilidades daquelas que atuam nas instituições públicas de ensino, pesquisa e extensão, cujo processo de desmantelamento instaura-se justamente quando se esboça a possibilidade de acesso democrático e atualização de suas estruturas curriculares (FERRAZ, 2017, p. 358).

implementadas pelas novas tecnologias, trazendo consigo novas práticas e relações de poder (REIS, 2014, p.69).

Tudo isso, assim como entrar numa loja e sentir-se vigiada, por causa de sua cor, escolher detalhadamente as roupas que usar para não ser mal vista, além de sofrer com os estereótipos lançados sobre seu corpo, erotizando-a. A

reprodução de estereótipos permanece como marcador de privilégio branco, cuja máscara reduz a humanidade de homens negros a um mero símbolo, criando um produto grotesco e aviltante em suas apropriações de superfície (FERRAZ, 2017, p. 25).

Trata-se de uma relação de poder da sociedade eurocêntrica sobre corpos negros. E esse poder é exercido sobre os corpos individuais por meio de exercícios especialmente direcionados para a redução de suas forças. Esses exercícios têm como objetivo o adestramento e a docilização dos corpos. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2012, p. 132). Assim, “o poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2012, p. 164).

Esta disciplina assume o poder de autorregulação impondo para os indivíduos, neste caso o corpo da mulher negra, padrões de comportamento e postura. Segundo Reis (2014, p.72), há uma hierarquia nessa relação de poder, “instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normatizadora e sua combinação num instrumento específico: o exame”. Com isso, para Foucault (2012), este exercício disciplinar é constituído por um dispositivo em torno de um jogo de olhar, que é estruturado.

Ao observar os versos “*Despierta: solo dientes me agredieron; uñas me cortaron la epidermis; lenguas relamieron de mi sangre; ojos laceraron mi sonrisa*”, ficam explícitos os “instrumentos simples” que oprimem o corpo negro feminino. O olhar que controla e abusa do seu sorriso e que, conseqüentemente, é normatizado pelas relações de poder.

Reis (2014) afirma que

a vigilância hierárquica consiste em um dispositivo de poder em que a visibilidade a que o sujeito é exposto gere nele uma obrigação com as regras. Um instrumento que, ao mesmo tempo em que permite ver, leve a efeitos de poder, ficando claro àqueles que devem sujeitar-se a ele.

Logo, a sanção normatizadora vem para castigar, punir qualquer comportamento desviado: “*uñas me cortaron la epidermis*” – unhas que me punem. Ao pensar no último instrumento exposto na citação anterior, temos o exame que, por sua vez, mantém relação com os dois mecanismos, ou seja, tanto a vigilância hierárquica e a sanção normatizadora, pois ele qualifica, classifica e pune. Como salienta Foucault:

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normatiza. É um controle normatizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são sancionados. É por isso que, em todos os dispositivos de disciplina, o exame é altamente ritualizado. Nele vêm-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade. (...) Nessa técnica delicada estão comprometidos todo um campo de saber, todo um tipo de poder (FOUCAULT, 2012, p. 177).

Daí pensarmos em corpos negros femininos e as relações de poder exercidas sobre ele. Mónica Carrillo nos traz a oportunidade de estudar uma poesia voltada para esse corpo para compreender maneiras de reexistir e de produzir saberes e tipos de poderes, um saber afro-feminista, um poder afro-feminista.

Pela discussão sobre panoptismo, aqui apresentada, percebo que, ele continua plenamente ativo, mas, agora, se exerce nas novas formas de controle implementadas pelas novas tecnologias, trazendo consigo novas práticas e relações de poder. Sobre o corpo da mulher negra e sua vida afetiva, por exemplo, segundo bell hooks¹⁷, “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor” e, voltando aos primeiros versos do poema *¿Inocente o culpable?*, há um questionamento, afinal, por muito tempo houve destinação, controle e vigilância sobre o corpo da mulher negra desde a escravatura, rasurando esse corpo como corpo desejante e tornando-o apenas um corpo para o desejo. Na América Latina, mulheres negras foram vendidas, mulheres negras foram obrigadas a se separarem de suas famílias. É um corpo que, na condição de escrava, seria difícil poder experimentar ou manter uma relação de amor, e na contemporaneidade, ainda sim, reflete consequências de um passado perverso. Nos versos: *deja de ser romántica; por lo*

¹⁷ HOOKS, Bell. *Vivendo de Amor*. Tradução de Maísa Mendonça. Disponível em <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em 18 de março de 2019.

que hubiera sido; aceptar el destierro; recordando lo suficiente; y olvidando lo posible, encontramos um romance de Matalaché, que é um amor não consolidado, proibido, passível de vigilância e de punição ali mesmo onde um amor nasce, no corpo. Se no caso do romance o protagonista escravizado era um homem, na mulher negra essa mesma impossibilidade de concretizar o amor se dá como carma diante do qual se empreende uma luta para superá-lo. Segundo bell hooks¹⁸,

A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão. Como o racismo e a supremacia dos brancos não foram eliminados com a abolição da escravatura, os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais. E, de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem

A mulher negra durante muito tempo se preocupou em ocupar espaços públicos, digo público para além do trabalho em casas de família como empregadas domésticas. Por isso, dentre os preconceitos lançados neste corpo, há sonhos e coragem, esperança e coletividade:

pero él me espera
siempre de pie
como los arboles
como un guerrero
bajo una máscara
hecha de troncos
ya no estoy sola,
ya no estoy sola,
tengo a mi axé
tengo a mi axé
tengo a mi axé. (CARRILLO 2007, p.17-18)

Nestes versos, o sujeito poético feminino expressa esperança, alegria e reconforto, por saber que não está só, pois tem o seu axé, palavra de matriz africana, que significa força que revigora. O cultivo da alegria como afeto político está diretamente ligado à existência afirmativa na diáspora, o que, conseqüentemente, é

¹⁸ hooks, bell. *Vivendo de Amor*. Tradução de Maísa Mendonça. Disponível em <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em 18 de março de 2019.

traduzido esteticamente numa cultura negra mais potente, como nas danças afro-latinas e na religião, por exemplo. Os elementos da natureza nos versos: *siempre de pie; como los arboles; como un guerrero; bajo una máscara; hecha de troncos*, e a utilização da palavra *axé*, nos últimos, se apropriam de uma cosmogonia que nos permite fazer referência aos orixás, que são entidades africanas que correspondem a pontos de força da Natureza e os seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças. O uso do verbo *ter – tengo –*, no presente, mais o pronome possessivo *mi* (meu) está diretamente ligado a um ser que ela tem, que ela possui e, sobretudo, que a protege. Há o uso de figuras de linguagens como a comparação e a personificação, pois o primeiro verso é apresentado com o uso do pronome pessoal *ele – “pero él me espera” –*, o que nos oferece o questionamento quanto a quem a espera, e logo nos versos seguintes seu protetor está sempre de pé como árvores, como guerreiros, ou seja, elementos característicos humanos com elementos cosmogônicos; isso vemos nos versos: *siempre de pie; como los arboles; como un guerrero*. Sendo assim, as características da força protetora do guerreiro, que é um ser de razão e ação, que rege o sujeito poético, estão diretamente ligadas a um habitat natural inclinando-se à dimensão ancestral, sendo que, para Freitas,

a ancestralidade relaciona-se com outro valor que é a memória e esta não diz respeito apenas a um retorno ao passado, mas à possibilidade de reelaboração das experiências vividas a partir do presente (o princípio da ancestralidade está vinculando o homem a uma rede que o ultrapassa, já que mesmo os mortos ligam-se a sua existência a partir do respeito e cultivo a esta memória que vai tecendo em reverencia aos mais velhos – símbolos do saber) (FREITAS, 2016, pp. 65-66).

Esta possibilidade de reelaboração das experiências pode ser vivida no presente através do corpo-poesia, onde há uma memória latente e revitalizada que expressa a ânsia por liberdade sexual, religiosa, afetiva. A performance na poética de Carrillo, desta maneira, reconhece o corpo como filosofia e cultura encarnada, porque filosofar sobre o corpo não é o bastante, “sejam os corpos dos partícipes das religiões de matriz africana, ou mesmo sobre o corpo dos orixás... É preciso filosofar deste corpo e reconhecer que o corpo é filosofia encarnada e cultura, e literatura em movimento” (OLIVEIRA, 2007, p. 110). Por isso, as produções, como a escrita de Mónica Carrillo, em espaços afrodiaspóricos, não veem a África como um destino

fechado, origem estática. Essas produções estão a todo tempo em movimento (re)criando espaços, remodelando corpos. Ademais, esta poética proporciona mais espaço de diálogo e reflexão, nos quais vozes subalternas, principalmente de mulheres negras, sejam ouvidas democraticamente por toda a sociedade. Segundo Milagros Carazas (2011, p. 171) “la voz y la palabra de la mujer afroperuana así como su presencia permanecen en la memoria colectiva y en el tiempo”.

4 LUNDU: A ESCRITA POÉTICA COMO AFRORIZOMA

“Lundu”, um dos poemas que compõe o livro *Unícroma*, inspira-me a escrever este capítulo. O poema aqui apresentado perpassa questões desde o âmbito etimológico até o social, uma vez que *Lundu* pode ser um lugar e um movimento de memória. Além disso, o poema pode ser lido como um corpo mulher devido ao seu movimento visual e musical constituído pelos adjetivos femininos que nele se encontram e que desenham e cantam a cobra Lundu. Vejamos o poema:

LUNDU

La culebra tiene los ojos de vidrio/ la culebra viene y se enreda en un palo; /
con sus ojos de vidrio en un palo/ con sus ojos de vidrio mayombé bombé.

Nicolás Guillén

Lundu responde al mayombé

Bombé

mirando a través de los ojos de vidrio

del kikongo Angola

puede ser oru

bombé

cualquier palabra racionalmente alejada

que se convierte en lo que quieres que sea

se mimetiza en los cristos morenos

repta en el vudú ofiliátrico o

baja

en un rito santero

es una culebra con ojos de vidrio

que paraliza a los ivory con su mirada

su lengua bífida se mimetiza

saliva el fondo y engulle la forma

es poesía primaria, instintiva, ecológica

o el tono más lírico de los spirituals,

vive desde que los años eran definidos

lluvia tras lluvia hasta que los onomásticos de los santos

seres. O corpo se apresenta ainda como ancestral (FREITAS 2016, p. 98). Com isso, este corpo da poeta que escreve em performance exprime outra comunidade potencial, forjando uma outra sensibilidade, pois questiona as possibilidades de um determinado grupo social – marginal, diga-se de passagem – viver em comunidade. Noutras palavras, o questionamento intencionado é bem claro: como viver em meio à “comunidade” convencional sendo um “gueto”?

Durante muito tempo a história oficial, contada pela ótica do colonizador, cuidou de operar um apagamento das expressões dos povos negros na América Latina. Desde então, ocupar os espaços, incluir-se na vida pública, constituir de forma participativa a sociedade tem sido uma luta diária. Quando Mónica Carrillo, em sua poética, rompe os silenciamentos de uma comunidade, em meio a uma hegemonia política e da linguagem, ela (des)territorializa e ressignifica identidades, reafirma suas origens, apresenta e representa seu povo afro-peruano, legitimando, assim, o seu lugar de fala: *Lundu responde al mayombé¹⁹ bombé; mirando a través de los ojos de vidrio del kikongo²⁰, Angola puede ser oru bombé [...]*. No fragmento do poema, a repetição da palavra “bombé” é um recurso que permite acentuar a tradição poética africana como forma de legitimar valores morais, culturais e cognoscitivos.

Ao ponderarmos sobre a representação da mulher negra na Literatura latino-americana, é possível notar que esta sempre foi associada a uma “noção de inferioridade de uma raça e superioridade de outra” (PEREIRA, 2010, p.89). A respeito deste aspecto, Priscila Lorrane Lopes de Sousa (2016), em seu texto “Os silêncios e interditos no discurso sobre a representação do negro”, atenta para o fato de que o negro teve o ápice de sua representatividade negativa nas obras literárias, na América Latina, ao longo do século XIX e começo do século XX. Daí pensar, escritas/artes negras contemporâneas, segundo Freitas (2017), como afrorizomas. São escritas/artes que envolvem trocas coletivas descontínuas, descentralizadas, dispersas, incorporando múltiplas áreas para compreender a expansividade do texto literário, enquanto linguagem do/no corpo (performances da poesia e da memória), no grafite, no rap, em formas, às vezes, não usuais.

¹⁹ Mayombe é uma região geográfica da África ocidental ocupada por montanhas que se estendem desde o Rio Congo ao sul até o rio Kouilou-Niari pelo norte. (LEONARDO, 2013)

²⁰ O quicongo (em quicongo, **kikongo**) é uma língua africana falada pelo povo bacongo nas províncias de Cabinda, do Uíge e do Zaire, no norte de Angola, na região do baixo Congo; na República Democrática do Congo; e nas regiões limítrofes da República do Congo. (LEONARDO, 2013)

Ainda com o poema *Lundu*, podemos demarcar alguns momentos que sedimentam a proposta que aqui se apresenta. Martins (2003, p.69) afirma que

As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente, nos revelam engenhos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana, transladada para os territórios americanos por via da Diáspora circum-Atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundamentacionais a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam fazer e dizer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam (MARTINS, 2003, p.69).

Concordando com ela, entendo que as performances da poesia e da memória no poema *Lundu* são produzidas num tempo descontínuo/espirlar que, encenadas num traslado afrodiaspórico, quebra os limites entre linguagens e promove hibridismos.

Do exposto, interessa-me (des)escrever etimologicamente a palavra *Lundu*. Em síntese, *Lundu* é uma conhecida dança e canto de origem africana introduzida em alguns países na América Latina, provavelmente, por negros trazidos de Angola para serem escravizados. A história apresenta diversas variantes da palavra *Lundu* como: *Lundum*, *Landu*, *Londu* ou *Landum*, *Londum*. Renato Mendonça (1953, p.3) nos informa que *Lundu* era uma dança dos negros africanos, de origem *conquesa* ou *quibunda*, e acrescenta que “*Lundu* era uma festa que acompanhava a colheita do campo sendo, portanto, possível que se prenda sua origem ao cafre ‘landu’”, consequência, o que segue a um ato. Há controvérsia sobre a origem do termo. O pesquisador Batista Siqueira (1975) levanta a hipótese de que seja de origem remota, criado possivelmente da corruptela de *Lugmun*, antigo nome de Leão no Reino de Castela. O autor faz distinção entre *Lundum* e *Lundu*, refere-se ao primeiro como dança e ao segundo como uma canção de negros que vieram para países da América Latina. Segundo Siqueira (1975, p. 85), “houve então uma colisão cultural entre a velha dança sacroprofana denominada *lundum* e aquela que andava ilustrando o cancionero na forma da canção urbana que recebeu o nome de *lundu*”.

Até os dias de hoje há dúvidas sobre a origem da dança/música *Lundu*. É importante lembrar que a resistência imposta pelas autoridades colonizadoras e pela

igreja às danças dos negros foi um obstáculo para que ela fosse praticada, entretanto, “diante de seus esforços em vão, acabou-se convencendo de que seria politicamente melhor permiti-las evitando assim males maiores” (CUPERTINO, 1999, p. 30). De acordo com Avarenga,

Antes do lundu, a música, as danças e as festas dos negros eram consideradas um mundo à parte, que o branco escutava com condescendência, mas não permitia que entrassem no seu alvo mundo, “O lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade aceitou...” (AVARENGA, 1950, p.147).

No Peru, temos a referência de Nicomedes Santa Cruz (1925 – 1992), irmão de Victoria Santa Cruz, já mencionada no seção II. Ele foi um poeta nascido em Lima e autor do que diz respeito a rimas e décimas. Ele foi um poeta limenho, que além de se destacar na poesia, organizou um movimento de reivindicação do legado folclórico de raízes afro-peruanas. Assim, deste poeta, temos investigações sobre a dança *Lundu*:

Según investigaciones y ensayos de Nicomedes Santa Cruz, una de estas danzas fue el llamado “lundu” por la región del Africa de donde provenía, es decir, Luanda (capital de Angola). Y, de modo similar a como el bailarín de cumbia o guaracha se le llama cumbiambero, es probable que al bailarín de “lundu” se le haya llamado “lundero”, como en los estribillos de la canción “Saña”.²¹

Reforçando a explicação da dança Lundu, no Peru, com as pesquisas de Nicomedes Santa Cruz,

En la época de la inundación de la danza ya se había amestizado y “folklorizado”, siendo conocida con el nombre de la ciudad: “Saña”. Pero, aunque había perdido buena parte de su carácter explícitamente sexual, seguía causando escándalo en el seno de la Iglesia, pues los estribillos incluían a ritos y santos en son de burla. Tras el abandono de la ciudad, desapareció la “Saña” y en su lugar apareció el “tondero”, probable corrupción del término “lundero”. El tondero conserva la estructura de tres secciones de la saña: glosa, canto (antes conocida como “dulce”) y fuga, estando las secciones primera y última en el melancólico modo menor (a diferencia de la “saña”, que era íntegramente ejecutada en el alegre modo mayor). La coreografía conserva, si bien muy solapadamente, la intención de acercamiento erótico del primitivo “lundu”, y las letras se han

²¹ Disponível em: <https://listamusicacriolla.com/el-lundu-y-el-tondero/>. Acesso em 15 de abril de 2019.

convertido en pícaras alusiones sobre temas y situaciones amorosos.²²

Para melhor compreender os temas que passaram a ser abordados nas canções de origem africanas no Peru, temos como exemplo o poema-canção *Zaña*, de Nicomedes Santa Cruz,

Dime de donde vienes que son las cinco,
(al lundero le da...)
vengo de oír la misa de San Francisco.
(al lundero le da...) [x2]

al lundero le da,
al lundero le da,
al lundero le da, zaña!
al lundero le da. [x2]

Que quiero contar... las horas
que ausente mi amor está,
que ausente mi amor está...²³

O poema acima é ritmado, as estrofes se dividem entre quartetos ou quintilhas. Nos primeiros versos vemos a chamada rima rica, onde as palavras que rimam são de diferentes classes gramaticais (de versos diferentes) a partir de sua última sílaba tônica: *cinco*; *Francisco*. Na segunda estrofe, a palavra *lundero*, muito possivelmente faz referência a *lundu*, um lugar de colheita, “mas onde está a colheita, onde está este amor?": “*que ausente mi amor está*.” Já nos últimos versos, acompanha a ideia de que as letras se converteram em alusões a temas e situações amorosas. Assim, a canção de Nicomedes Santa Cruz, produzida no século XX, é propositalmente trazida neste estudo, no século XXI, através da poesia performática de Mónica Carrillo, para rememorar o poeta que iniciou os estudos sobre a dança *Lundu*, contribuindo para preservação histórica da ancestralidade afro-peruana.

Numa perspectiva de *Lundu* como dança, vimos que é originariamente simples, a qual ainda pode ser observada na dança de roda, que é mais similar. Assim, os músicos iniciam o ritmo *Lundu*. As pessoas que querem dançar aproximam-se, já entrando na dança. Um sinal da viola é emitido, entra a primeira dançarina, abre espaço no centro da roda e logo se forma com o grupo. Logo depois, forma-se a roda

²² *Ibidem*.

²³ CRUZ, Nicomedes Santa. *Zaña*. Disponível em <http://musicacriollaperu.blogspot.com/2007/08/zaa.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2019.

bloco monolítico nem de origem estática ou destino fechado. Ao contrário, revela uma descontinuidade que, através dos seus efeitos, forjam saberes nas dobras, nas margens, a fim de dar vazão às dobras que, em termos discursivos, são abarcadas como possibilidade de pensar as literaturas afro-latina/africana em outras redes que não a da escrita hispânica/colonial. Segundo Hall,

[...] só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e dela embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("reliquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos... (HALL, 2003, p.28).

É nessa sincronia que o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, onde habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado. O lugar de um saber e de uma experiência que, longe de terem sido perdidos e rompidos com o tempo, é o que nos acontece, e o que ressignificamos. A dança *Lundu* que, chegando à América Latina, com o tempo foi se modificando e que por uma sociedade colonial foi/é vista como algo sexual/pecaminoso, é reencenada no poema de Carrillo como um elemento rupturista às formas de dominação. O corpo da mulher negra peruana, por suas curvas, cabelos não alinhados, sua pigmentação, sua ancestralidade, foi legado a estar no lugar de domesticado. Entretanto, dialogando com as palavras de Judith Bultler (2015), "temos antes que nos apoiar em uma nova antologia corporal que implique em repensar as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social", ou seja, reivindicações que rompam com a estrutura hegemônica, eurocêntrica e fortaleça o pertencimento social dos corpos dissidentes.

Com isso, penso que em "*Lundu*" o corpo, a comunidade, a coletividade, reexistem e são afrorrizomas das performances da poesia e da memória, isto é,

relacionam-se com a torção dos rizomas deleuzianos para pensar no processo de dispersão, pluralidade e invenção das tradições negras

que envolvem a diáspora Africana, recuando a teologia (FREITAS, 2016, p. 56).

Vale lembrar que o rizoma é um termo da botânica que, analisado por Deleuze e Guatarri (2004) numa perspectiva muito mais ampla, perpassa pela filosofia, sociedade, rompendo com a linearidade de alguns conceitos, pois “existe uma história universal, que não é a da necessidade, e sim da contingência (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 7). Na botânica,

chama-se rizoma a um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de reserva de energia, tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo (CABRAL; BORGES, 2006, p.2).

O rizoma passa a ser uma segunda espécie de conjunto de linhas, afinal, o primeiro está subordinado à verticalidade e horizontalidade. Assim, “um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs” (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 33), que possui uma multiplicidade conceitual. Portanto, para pensar o rizoma numa perspectiva mais ampla, Deleuze e Guatarri propõem algumas características aproximativas. A primeira delas é o princípio de conexão e heterogeneidades, ou seja, qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. O rizoma não fixa pontos nem ordens. Nos versos: *su lengua bífida se mimetiza; saliva el fondo y engulle la forma*, vejo que não há um fechamento completo para essa linguagem no e do corpo, é herança da nossa ancestralidade. Não há uma ordem, ela se mimetiza num espaço descristalizante negando as formas linguísticas eurocêntricas impostas. Língua é poder, e nesses versos há resistência, pois “a unidade de uma língua é sempre inseparável da construção de uma unidade política” (GUATARRI, 1988, p. 25).

Outra característica do rizoma é a da multiplicidade, nas palavras de Cabral e Borges (2006, p.4),

o múltiplo efetivamente como substantivo, pois é aí que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou objeto, como realidade natural e espiritual, como imagem e mundo, pois a multiplicidade não constitui sujeito e muito menos objeto, mas apenas determinações, grandezas e dimensões.

Por isso, Lundu: *es poesía primaria, instintiva, ecológica; o el tono más lírico de los spirituals; vive desde que los años eran “definidos”*. A poesia rizomática de Carrillo está conectada a linhas de fuga que mesmo se rompendo por uma história linear, são religadas, afinal, assim são os rizomas, segundo Cabral e Borges (2006, p.4),

as multiplicidades se definem pelo fora, pelas linhas que compõem um rizoma, linha abstrata e linha de fuga. O plano de consistência (ou plano de imanência) é o fora de todas as multiplicidades, e nele a linha de fuga marca ao mesmo tempo um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche.

Esta poesia se reconecta por uma linhagem, por linhas primitivas, instintivas e espirituais, promovendo a ressignificação de memórias coletivas, de ancestralidade.

Em concordância a esta multiplicidade de linhas que são reconectadas a produções afrorizomáticas, há também a característica da ruptura a-significante, “pois um rizoma pode ser rompido e quebrado em algum lugar qualquer, mas também retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas” (CABRAL E BORGES, 2006, p.4). Assim ocorre no contexto afrodiaspórico; há um cordão umbilical o qual podemos chamar de tradição. Por isso, Lundu é um corpo-poesia que exige retorno, *en un boomerang con-;céntrico que revive y exige – retorno*, que não é estático, afinal, nesta linhagem, produções surgem como afrorizomas estabelecendo rupturas em conceitos hierárquicos, a exemplo das literaturas canônicas. A poesia de Carrillo busca por desterritorialização que, comparado ao rizoma,

compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas também compreende linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar”. (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 18).

Portanto a poesia aqui estudada não compreende uma homogeneidade literária.

A última característica do rizoma é o princípio da cartografia. Segundo Deleuze e Guatarri (2004, p. 21),

"Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo". Toda a lógica dos sistemas arborescentes é uma lógica do decalque e da reprodução, tanto na linguística quanto na psicanálise, faz-se um decalque de algo que já está dado, a partir de "uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta".

Para considerar a poesia-corpo "*Lundu*" como afrorizoma é necessário deixar de justificá-la como modelo estrutural – o que ocorre nas literaturas canônicas. Assim, comparado ao rizoma que não é como um sistema de arborescentes, *Lundu en la filosofía del ghetto Lundu gira como un satélite*. O movimento performático do poema *Lundu* remete a um tempo espiralar que, em sua descontinuidade, ressignifica corpos/memórias que se deslocam de uma história tradicional, cristalizada imposta por um sistema europeizado. A poética negra gira em torno das produções literárias cumprindo um papel fundamental na versão negra da vida, experimentada numa sociedade de desigualdade sociorracial mistificada pela pseudodemocracia racial, revigorada pelo mito da miscigenação (ALMEIDA, 2016, p.8). Ademais, "a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação" (CUTI, 2010, p.22)

4.1 INTERSECCIONAL: CORPO QUE REEXISTE

¿Será posible ser más que las comillas?
 el objeto de análisis, de intersección
 lo curioso que excita por la artesanía de sus rulos y
 el supuesto laberinto del pubis ondulante?

ser más que negra, que acrobática danzante,
 defensora de un discurso con un vaho enmohecido,

profesora de consejos con remedios,
misteriosa, hechicera,
erótica, casi puta,
rítmica, complaciente,
resentida,
predispuesta, promovida?

Dejo que el sexo me oprima
resisto,
pujo,
aguanto,

subvierto.

Mientras fantasea en su nebuloso chorro le hago creer
que seré libre para él
que los románticos no tienen como prioridad a sus
amantes,
que su poder se mostrará cuando por decisión propia,
yo rechacé mi libertad
a pesar de que me la ofrezca.

Rezo.

Abasikiri osairo saiko

Mientras hay dios hay diablitas.

Resisto un poco - <<tú eres la deidad>> - le digo,
no sé cuándo dejé de ser como mi madre:
una cosa que trajeron en el bodegón
y me convertí en humana
no recuerdo en qué momento mi virginidad corrompida
por sus asquerosos dientes partidos
atorados en su cara rosada
se volvió en algo parecido al cariño

tampoco cuándo me volví calculadora
y se me olvidaron las náuseas
al ver esa piel casposa y sin tonalidad alguna

encima
de mis noches

A pesar de que me fui luego de ser libre
no pude evitar ser una cimarrona
dejé como rastros
el olor a guanábana madura
que nunca quise que sintiera,
pedacitos de mis callos en las sábanas,
es decir, retazos de mi piel.

No puedo escapar aún de la intersección que me dejó
el cruce de caminos
dejar de estar reducida a lo que él quise que sea,
no voy a ser como él, no quiero que me miren como a
ellas

abasikiri, abasikiri,
no me importa ser diosa o diablita

haré cualquier cosa para
dejar de estar reducida a su categoría
rezaré el Padre Nuestro en Congo,
puedo adorar a la culebra con el rito del mayombé
bombé,

nunca me olvidé del
vudú,
tampoco de la ceremonia de iniciación de los endécemes,
aún recuerdo la regla del Palo Monte,

que las marcas blancas son símbolos de fatalidad
y cómo se adivina en el
Tablero de Ifá

Abasikiri osairo saiko

Abasikiri osairo saiko

Diosa o diabla

lo mismo da. (CARRILLO, 2007, p. 19)

O poema acima, chamado interseccional, em sua estrutura, apresenta uma descontinuidade, não possuindo linearidade em seus versos, o que revela um poema em (des)construção. O sujeito feminino desconstrói e subverte o corpo do poema como seu corpo. Analisando o primeiro verso – *Ser más que las comillas* – identificamos uma expressão que nos remete ao deixar de ser o objeto do outro, do opressor, e passar a ser sujeito de sua própria construção. O sujeito feminino transcende o discurso para ser ela mesma: *ser más que negra, que acrobática danzante*. E diante dos que oprimem seu sexo, esta mulher diz: *subvierto*. Esta busca pela subversão nos leva à consciência das dificuldades que a mulher negra enfrenta para transcender os discursos sexistas, racistas e classistas: *A pesar de que me fui luego de ser libre; no pude evitar ser una cimarrona*. Ser cimarrona é resistir, é preservar sua própria cultura: *haré cualquier cosa para; dejar de estar reducida a su categoría; rezaré el Padre Nuestro en Congo; puedo adorar a la culebra con el rito del mayombé; bombé*. O poema nos impulsiona a reexistir, pois descristaliza a crença eurocêntrica, que nos fora pregada por muitos anos, readaptando sua fé estrategicamente, como rezar o Pai Nosso em Congo. Storino (2017, p.36) comenta que

Unícroma comienza a escribir las páginas de este nuevo discurso del que habla Jobardo: “ser más que las comillas” es precisamente lo que en cada página del poemario se busca a través de un proceso en el que la mujer recupera su palabra para nombrarse a sí misma con rebeldía, empoderándose contra las representaciones estigmáticas del orden dominante. La mujer “negra” ya no quiere estar al margen; en estos poemas, la mujer no es ajena a su propia construcción.

Em diálogo com a citação de Storino, a mulher afro-peruana não quer mais estar à margem, na verdade nunca quis, porém, a poética de Carrillo expõe esse

querer coletivamente, traz em seu corpo-poema a resistência de uma memória coletiva, que através dela convoca outras mulheres afro-peruanas. Portanto, a memória que nos é encenada na poética de Carrillo é afrodiaspórica, é feminista, é coletiva. Mas não podemos esquecer que havendo uma poeta/performer existe também as experiências individuais desta. Por isso, há uma relação intrínseca entre a memória individual e a memória coletiva, afinal, não será possível ao indivíduo recordar de lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam. Segundo Halbwachs (2006, p.39),

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum.

Interessante esta citação de Halbwachs quando percebo que a poesia de Carrillo ao ser nomeada como “*Lundu*” constrói uma base comum com a poesia de Nicomedes Santa Cruz, pois ambos resistem e lutam pela preservação da cultura africana, de seus ancestrais, seja no corpo-poesia, na música. Estes corpos/poetas se ligam e ampliam a potência do (re)agir. Por isso, tentar de alguma maneira dialogar o passado com o presente ressignifica a memória coletiva afro-peruana.

Nos últimos versos há o verso: “*Abasikiri osairo saiko; diosa o diabla*”. Segundo Storino (2017, p. 37), o “proverbio abakua es ressignificado en una lucha contra la dicotomia bien/mal sostenido por el orden dominante”. E Ifá é também, pelo verso que vimos, a possibilidade de reexistir, pela escrita, por muito tempo direcionado à elite. Considerando que, hoje, afro-peruanos e afro-peruanas lutam por direito a sua escolaridade e por políticas públicas, essa luta pode encontrar, na escrita, um lugar de enunciação de maior alcance.

Em documentos sobre a representação histórica da mulher, publicados pelo Ministério da Cultura, especificamente sobre a mulher afro-peruana, considera-se que os registros não trazem maiores referências sobre elas, de modo que a discussão está centrada nas populações indígenas. O Ministério da Cultura (2017, p. 91) nos mostra, por exemplo que, em relação à violência doméstica,

La mayoría de los registros se enfocan en poblaciones andinas e indígenas o en la mujer como un monolito. Esta ausencia refleja un problema más amplio, que es la falta de representación en la historia y el presente, motivo por el cual muchas organizaciones públicas y privadas dedicadas a la población afrodescendiente pretenden publicar documentos, realizar investigaciones y visibilizar los aportes de los afroperuanos y afroperuanas.

Assim, para a visibilidade de movimentos afros, *Lundu* surge promovendo micropolíticas de resistência, pois *Lundu* (Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos) é também um centro de estudos no Peru, fundado em 2001, tendo, inicialmente, como diretora Mónica Carrillo ²⁴. Esta instituição não tem fins lucrativos e busca o desenvolvimento da população afro-peruana através da luta contra o racismo e outras formas de discriminação, perpassando pela perspectiva intercultural, intergeracional e de gênero. Há atividades educativas e artísticas. Além disso, toca a comunidade da mulher afro-peruana promovendo programas, leis e políticas.

Vale ressaltar a existência do Centro de Estudos Lundu para assim discutir sobre lugares de memória, afinal, “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p.73). Assim, *Lundu* se concretiza na poesia, no corpo, na memória imaterial e material. Nora (1993, p. 13) salienta que

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais.

Com isso, o Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos – Lundu – passa a ser também um lugar de memória, pois além de trazer em si o nome africano, ressignifica memórias através da possibilidade de, neste lugar, notariar atas e reivindicar pelos direitos dos afrodescendentes. Em outras palavras para que haja lembrança, é necessária uma política de memória, necessita-se de espaços de guarda e difusão, “fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 26).

²⁴ Disponível em: <http://www.lundu.org.pe/>. Acesso em 10 de março de 2019.

Assim, seja com arquivos ou repertórios, Mónica Carrillo nos apresenta esta possibilidade de reconstituir a história dos afrodescendentes, ao questionar o lugar de representatividade de sua cultura negra, e através de sua arte voltada para sua dimensão ancestral, pensando em sua comunidade, ela nos move e vivifica.

A poesia de Mónica Carrillo está para uma extensão de significações por ser uma escrita performática, que dá forma e movimentos aos objetos/sujeitos – corpos. É constituída de memória, ou seja, a memória é encenada através de sua escrita em performance, é um arquivo e também repertório. É arquivo porque há uma escrita, um registro, porém, também é repertório uma vez que ali, naquela poesia, se encontra um corpo, a voz de um corpo e nele outras vozes. Para Araújo e Gonçalves (2013, p. 306),

A ideia de arquivo vem do fetiche de escrever, fichar, guardar o conhecimento para uma possível consulta posterior. O repertório está nas performances do corpo, do não registro, da efemeridade do dito e performado.

Vale ressaltar que não pretendo estabelecer uma relação de hierarquia entre arquivo e repertório, entretanto, procuro utilizar a performance nesta pesquisa “tanto como um objeto/processo de análise, quanto como uma lente metodológica, como uma epistemologia, um modo de conhecer e de transmitir conhecimento” (VIEIRA 2014, p. 261). Logo, faz-se necessário compreender como, metodologicamente, tenho analisado a performance na poesia de Mónica Carrillo, afinal, é uma poética afrodiaspórica traçada por corpos dissidentes, que encenam e dançam, há musicalidade e movimentos na poética de Carrillo.

Nestes poemas os corpos/sujeitos negros possuem identidades, que não são imutáveis, mas transitam por múltiplas identidades, porque são identidades em devir que estão num contexto diaspórico. Transitam e permanecem “traduzindo o Atlântico Negro²⁵”, ou seja, segundo Carrascosa (2017, p.66), esta tradução

portanto, desponta no Atlântico Negro como tarefa política no sentido spivakiano de trabalho forte com a linguagem como agente produtor

²⁵ Referência ao livro *Traduzindo o Atlântico Negro* (2017), de Denise Carrascosa.

de identidade, subalternidade e, ao mesmo tempo, em sua dimensão retórica, como potencial fator gerador de disseminação subversiva.

Em consequência, cada produção cultural negra gera esta disseminação subversiva. Convenço-me da dimensão ancestral que nos coloca em movimento espiralar, como a poética de Carrillo, que performa a densidade de nossa beleza, tocando em espaços subjetivos, os quais nos fazem renascer, nos fazem retornar.

Mónica Carrillo, ao escrever *Unícroma*, traça subjetividades individuais e coletivas, sua poética nasce como afro-rizoma, ela é Oru²⁶ – sol e manhã – suas poesias são relatos épicos musicais, que viajam do passado ao presente, e um futuro que transcende a oralidade, “o Palanque” do século XIX e “a cimarrona” do século XIX, ressignifica *Lundu* que “fue un ritmo demonizado por la iglesia y la sociedad debido a su sensualidad y erotismo” (STORINO, 2017, p.37).

Lundu é também um lugar de memória, de fato, é uma construção física que mantém a história dos ancestrais negros peruanos e promove luta pelos direitos da comunidade afrodescendente, mas, além disso, *Lundu* é também poesia/corpo, dança e ritual. Por isso, a identidade transita, não é fixa, assim como a poesia/corpo, ela está junto, em constante movimento, segundo Zubaran (2016, p.18),

a identidade é um processo em constante progressão e transformação e, por essa razão, o sujeito não está preso a uma única identidade ao longo da vida, fixa e imutável; antes, ele transita constantemente através de múltiplas identidades, as quais são instáveis, processuais e frequentemente efêmeras.

Assim, o livro *Unícroma* me faz compreender a importância da poesia de Carrillo para os estudos feministas decoloniais²⁷. Lembremos de que o poema que

²⁶ Oru es el nombre que viste en su actividad artística y performativa. Palabra de origen africano que fue elegida por su carga semántica: “...significa *sol, mañana* o *rezo* en yoruba” (en JONES, p. 540). Oru significa también sueño y noche. La elección representa arraigo, veneración hacia los ancestros y un acto de rebeldía contra una historia que pretendió acallar la lengua madre. Vincula en esta opción pasado/presente, África/América, herencia/innovación. (STORINO, 2017, p. 32)

²⁷ O projeto da decolonialidade, ao contrário, não é fundado a partir da academia, ele não se propõe, segundo Mignolo, a elaborar um novo discurso colonial, e sim dar voz a saberes que sempre existiram, mas que, ao longo de quinhentos anos de colonização, permaneceram ocultos pela epistemologia da modernidade. Mignolo afirma que não está criando um novo paradigma, mas apenas ressoando aquele que já existe. O pensamento liminar é o conhecimento que já existe em função do próprio domínio europeu sobre outros territórios e, portanto, da própria condição de vida desses sujeitos subjugados. A perspectiva da colonialidade são percepções que emergem de experiências fronteiriças, nas quais um indígena sob o domínio espanhol, por exemplo, viu-se obrigado a incorporar às suas referências de vida conceitos e noções da epistemologia moderna (LEDA, 2015, p.124).

abre essa seção chama-se *Interseccional*. Pensar em interseccionalidade nos faz recuperar bagagens ancestrais perdidas e estabelecer diálogos necessários, ou seja, “os projetos decolonial e negro-feminista farão a recalibragem deste instrumento náutico para corrigir-nos dos perigos de invisibilização dos locais afrodiasporicamente potentes” (AKOTIRENE, 2018, p. 30). Por isso, a interseccionalidade se refere ao que faremos politicamente com a matriz responsável por produzir diferenças. Akotirene (2018, p. 37) nos diz que

O impacto do colonialismo à natureza fez milhares de pretos serem atirados ao Oceano e lançou a dicotomia entre natureza e humanidade do padrão capitalista global. As feminilidades e masculinidades construídas pelo cisheteropatriarcado e racismo juntos saíram dessa experiência; no Atlântico, africanas choraram feminilidades, africanos seguraram o choro das masculinidades – mulheres negras então são castigadas mais vezes.

É essa experiência que a performance poética de Carrillo encena, questionando esta dicotomia entre natureza e humanidade que foi provada pelos nossos ancestrais ao serem atirados no Atlântico, afinal, antes, essa dicotomia não existia. As mulheres, por exemplo, eram símbolos de referência, mães, trabalhadoras e líderes, pois se destacavam por desempenhar importante papel na produção agrícola proporcionando forte ligação entre ela e a natureza, sendo assim consideradas seres divinos, rainhas estadistas e guerreiras. Na cosmogonia africana é muito forte o caráter matrilinear, o qual evidencia a liderança de mulheres guerreiras. Segundo Nascimento (2007, p. 19),

na época do colonialismo, destaca-se a resistência de mulheres soberanas contra o domínio estrangeiro, nessa mesma linha de ação das Candaces. Angola nos dá o exemplo da Rainha N’Zinga, Gana o de Asantewaa, e assim por diante: a história da África é repleta de rainhas estadistas e guerreiras.

Daí surgem poetisas contemporâneas como Mónica Carrillo para ressignificar a história africana e potencializar a resistência de sua comunidade afro-peruana. Podemos ver no poema “Apocalipse” a despatriarcalização e decolonialidade do poder:

Desembarcamos aqui.

¿Amanecemos en Etiópia por gracia a Jhá?

El pantaleón de los Orishas nos reserva un cubículo.

¿O nos mira Jesús con experiencia perpetua porque es el Mesías?

Y se olvida de Kyrius, el enviado final que nacerá en el pueblo Zulú

¿Es cuestión de principios? (CARRILLO, 2007, p. 35)

O poema, aludindo ao último livro do Novo Testamento – Apocalipsis –, que tem como tema as revelações do apóstolo João sobre o fim do mundo, questiona esse impacto do colonialismo sobre as crenças de nossos ancestrais. Desde os primeiros aos últimos versos dessa estrofe, há questionamentos carregados de ironia: *¿Es cuestión de principios?*, esses princípios são engessados através de uma cultura eurocêntrica com o objetivo de apagar as crenças, a cultura negra. De quem são esses princípios?

Os questionamentos do poema rompem com os silenciamentos intuídos de quem foi subalternizado, e rompe com uma hierarquia que foi legitimada e marcada por normas colonizadoras. Assim, Mónica Carrillo subverte o quadro de subalternização da comunidade afro-peruana. Sua tarefa como poeta e performer é mobilizadora, que acende um Atlântico Negro, e exige retorno, semeando sua própria terra. E, como salienta Carrascosa (2017, p.70), “então, sim, depois de termos semeado a nossa própria terra, estaremos em casa”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo que aqui foi realizado buscou alcançar algumas metas que se concretizam como resultados desta empreitada. Na pesquisa, ao apresentar “Literatura Afro-peruana: poesia e performance em Mónica Carrillo”, as questões tangentes ao corpo-poesia e performance puderam ser analisadas de maneira conciliada e não dissociada, o que serviu, para mim, como bússola orientadora, levando em conta as limitações impostas pelo recorte da pesquisa e o formato da proposta.

O fato do acesso a uma bibliografia mais ampla e diversificada sobre estudos literários afro-peruanos ter sido, relativamente, limitado, não prejudicou em nada os resultados alcançados, pois rendeu aspectos positivos no que diz respeito ao fato de termos tentado oferecer uma boa diversidade de leitura de poemas contidos no livro *Unícroma*, de Mónica Carrillo.

Os temas abordados provocaram o surgimento de estratégias metodológicas que permitiram que a pesquisa se embasasse por zonas teóricas, a exemplo de Leda Maria Martins (2003) e Diana Taylor (2013), Graciela Ravetti (2003), Renato Cohen (2007), Pierre Nora (1993), Henrique Freitas (2016), Stuart Hall (2003) e Denise Carrascosa (2016). Foi transitando em meio aos pensamentos dessas e desses intelectuais que uma grande conquista foi alcançada: identificar como a poesia de Carrillo é atravessada pelo **corpo**.

O planejamento deste trabalho se debruçou em estudar a memória, ancestralidade e ativismo através das teorias de performance. Por isso, o 1º capítulo buscou analisar a história e a memória afro-peruana, ressignificando-as, para no 2º capítulo entender como esta poesia vem a ser atravessada pelo corpo, sendo detalhada no 3º capítulo com “*Lundu*”, analisando o corpo-mulher que ali se apresenta, possibilitando um movimento espiralar, descontínuo.

É sobre esse tempo espiralar, descontínuo, que, através das performances da poesia e da memória, foram desenvolvidos estudos/análises sobre ancestralidade, corpo, mulher na poesia de Mónica Carrillo que, atravessada pelo Atlântico Negro, estabelece intertrocas nas antigas rotas do tráfico negreiro “para a perlaboração da

experiência traumática da escravidão em produção artístico-cultural de subjetividades que apontam na contemporaneidade para outras formas de negritude que não se ancoram nem no dogmatismo étnico, nem no relativismo desracializante” (FREITAS, 2010, p. 68). Por isso, acredito que as produções culturais diaspóricas, especificamente os poemas aqui analisados, devem ser pensados de forma afrorizomáticas, “em vez de atreladas à ideia de origem monolítica, já que a questão étnica passa a estruturar-se no campo fértil da representação e de um imaginário étnico” (FREITAS, 2016).

No dia 14 de agosto de 2017, tive o contentamento de ver uma matéria postada no *facebook* chamada “El otro boom latinoamericano es femenino”²⁸, escrita por Paula Corroto, e publicado na Revista V do Jornal *El país*. Rapidamente, fui ler. Em síntese, estava escrito que, “nos últimos tempos”, muitas mulheres foram lidas, muitos livros de mulheres foram vendidos na América Latina, mas senti falta de escritoras negras. Com efeito, acredito que as ressignificações da memória e da diáspora na contemporaneidade, a partir de produções diversas, colaborem para a repercussão do ato de ler mulheres negras.

E com esta busca pela expansão dos estudos em literatura afro-latina, deixo aqui os últimos versos do livro *Unícroma*, os quais reexistem, são pérolas negras que formam um colar espiralado pondo-nos em movimento, performatizando nossa beleza, perseverando e lutando para o brilho, canto, a recitação de artes negras:

Porque yo...
 ...descubriré
 el resplendor
 de las estrellas
 no seré Mónica “La incomprendida”
 apagaré mechas prendidas
 y brillaré
 yo cantaré
 recitaré

²⁸ Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html. Acesso em 24 de abril de 2019.

y viviré. (CARRILLO, 2007, p.56)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*; [tradutor Vinicius Nicastro Honesko].—Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Companhia das letras: Rio de Janeiro. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, Walter. *O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 21-35. (Obras escolhidas, v. I).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).
- BUTLER, Judith. *Vida Precária, vida passível de luto*. In: _____. *Quadro de Guerra. Quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 13-55
- CABRAL; BORGES. *Rizoma: uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari*, 2006. Disponível em: [file:///D:/Arquivos%20&%20Documentos/Downloads/ARTIGO Rizoma 1%20\(2\).pdf](file:///D:/Arquivos%20&%20Documentos/Downloads/ARTIGO%20Rizoma%201%20(2).pdf). Acesso em: 03 de janeiro de 2019.
- CARAZAS, Salcedo Milagros. *Imágenes e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea*. Tesis: Para optar el Grado Académico de: Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima – Peru: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- CARRASCOSA, Denise. *Traduzindo no Atlântico Negro*. Oguns: Salvador -BA. 2016.
- CARRILLO, Mónica. *Unícroma*. Lima: Santo Ofício. 2007.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007
- Collins, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. *Soc. estado.*, Abr 2016, vol.31, no.1, p.99-127.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da UERJ/Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea*. In: _____. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade,*

violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é uma literatura Menor? In:____. *Kafka - Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 33-53.

FAYE, M'bare N'gom. "Escribir" *La Identidad: Creación Cultural y Negritud en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria, 2008.

FAYE, M'bare N'gom. Introdução. In: MAYORGA BALCAZAR, Lilia (Org.). *La Libertad Inconclusa Entorno a la Esclavitud, su Abolición y los Derechos Civiles*. Lima – Peru: 2010, pp.9-20.

FAYE, M'bare N'gom. *Antología de la literatura afroperuana*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico – CEDET, 2016.

FAYE, M'bare N'gom. *Transafricanía y género – mujer, voz y discurso nacional en América Latina* – In: MAYORGA BALCAZAR, Lilia (Org.). *Insumisas – Racismo, sexismo, organización política y desarrollo de la mujer afrodescendiente*. Serie: Caja Negra/3. Lima – Perú: Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 2002. São Paulo, Loyola.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, *a genealogia e a história*. In: *Microfísica do poder*. 1998. Rio de Janeiro, Graal, pp.15-37.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FREITAS, Henrique. O arco e a Arkhé. In:____. *Ensaio sobre uma literatura e cultura*. Salvador Bahia: Oguns, 2016.

FREITAS, Henrique. *Escritas Biopolíticas: José Eduardo Agualusa, Ferréz e MV Bill Na Cena Afro-Brasileira*. Disponível em: <file:///D:/Arquivos%20&%20Documentos/Downloads/1223-3252-1-SM.pdf>. Acesso 12 de janeiro de 2019.

GAARD, Greta e MURPHY, Patrick D. (Ed.). *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1998.

GILROY, Paul (2001). O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Capítulo 3. Body art e Performance. Pg. 37 a 49

GOMES, Nilma Lino. In: Santos , Boaventura de Sousa & MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo Cortez, 2010.

GOMES, Nilma Lino. *Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira*. In SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologia do Sul*. São Paulo Cortez, 2010, p. 492-516.

- GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/ 93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.
- GONZALEZ, Lélia. “Por um feminismo afrolatinoamericano”. Revista Isis Internacional, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988b. GONZALEZ, Lélia. “Nanny”. Humanidades, Brasília, v. 17, ano IV, p. 23-25, 1988c.
- GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.
- GRAMISCI, A. *Prefazione e Descrizione dei Quaderni*. In: GERRATANA, V. (Ed.). Quaderni del cárcere. Turim: Einaudi, 1975. p. XI-XLII; 2367-2442.
- HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu Legado Teórico. In:____. *Da diáspora – Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 219-240.
- HOOKS, Bell. *Intelectuais negras*. Estudos Feministas, ano 03, n. 2 – Dossiê: Mulheres Negras. Florianópolis, p. 464-478, jun/dez 1995.
- HOOKS, Bell. *Vivendo de amor*. 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/356648583/Vivendo-de-Amor-bell-hooks-pdf>. Acesso: 05 de abril de 2019.
- JIMENEZ, Rita de Cássia Gárica. *Linguagens do Corpo*. Disponível em: https://arquivos.cruzeirosulvirtual.com.br/materiais/disc_2010/2sem_2010/mat_gra_d_lincon/unidade4/texto_teorico.pdf. Acesso em: 02 de janeiro de 2019.
- MARTINS, LEDA. *Performances Do Tempo e Da Memória*. In: Estudos da Performance Rio de Janeiro: O Percevejo, 2003.
- MARTINS, Leda. *Oralidade da memória*. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). Brasil afro-brasileiro. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994, p. 423-483.
- LIMEIRA, José Carlos. *Quilombos*. Repertório, Salvador, nº 17, p.195-197, 2011.2 Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5741/4147>>. Acesso em 23 de março de 2015.
- LOBO, Dalva de Souza. *Poesia: corpo, performance e oralidade*, 2014. Disponível: http://repositorio.ufla.br/bitstream/1/11439/1/ARTIGO_A%20poesia-corpo%2C%20performance%20e%20oralidade.pdf. Acesso em: 05 de abril de 2018.
- LYNCH. John. *As origens da independência da América espanhola*. In: BETHEL, Leslie (org.). História da América Latina. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão
- MINISTÉRIO, Educación del Perú. *HISOTIRA DEL PUEBLO AFROPERUANO Y SUS APORTES A LA CULTURA DEL PERÚ*. Perú: Biblioteca Nacional. 2013. 134
- MIRANDA. Wander Melo. “Projeções em debate”. In: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Nº4, Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998. p. 11-17.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Houry. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-

Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 02 de setembro de 2018.

OLIVEIRA, José. *El Lundu e El Tondero*, 2014. Disponível em: <https://listamusicacriolla.com/el-lundu-y-el-tondero/>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. Revolução. Eros. Metaironis. In: _____. *Os filhos do Barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify. Fondo de Cultura Económica, 2013. p. 107-166.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RAVETTI, Graciela, Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org). *Performance, exílio, fronteiras*. Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org). *O corpo em performance: imagem.texto. palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Colonialidade do poder como meio de conhecimento: em torno de seus limites e potencialidades explicativas Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

RELUCÉ, Gonzalo Espino. *Memoria, Diálogo y propuesta: América Latina entre culturas y desafíos para la intregación*. Lima: Pakarina. 2016.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Letramento: São Paulo. 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. Companhia das letras: Rio de Janeiro. 2018.

RICHARD, Johnson. (1999). *O que é, afinal, estudos culturais?* In: SILVA, Tomaz T. da, (org.). *O que é, afinal, estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROUANET, S. P. A gramática do homicídio. In: FOUCAULT, M. et al. *O homem e o discurso: a arqueologia de Michel Foucault*. 1996. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 91-139.

SIQUEIRA, Baptista. *Lundum X Lundu*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1970.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1956. 185p.

SOUZA, Alessandra Corrêa de. *Violência e exclusão em diários de Bitita de Carolina Maria de Jesus e Piel de Mujer de Delia Zamudio*. In: Tese de Doutorado apresentada

ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, p. 142, 2018. Disponível em <<http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/site/wp-content/uploads/2018/04/SouzaAC.pdf>>. Acesso em 05 de abril de 2019.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência. Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip-Hop*. São Paulo, Parábola, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de (1998). *A teoria em crise*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Florianópolis, n. 4, p. 19-29.

WEST, Cornel. *The dilemma of the black intellectual*. In *The Cornel West: reader*. Basic Civitas Books, 1999, p.302 a 315.