

**(RE)TECENDO OS ESPAÇOS DE SER:
SOBRE A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO
COMO RECURSO EMANCIPATÓRIO DO POVO AFRO-BRASILEIRO**

Henrique Furtado de MELO⁵
Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de GODOY

RESUMO

Neste artigo apresentamos nosso percurso de pesquisa, partindo de nossos trabalhos realizados no espaço carcerário, até nossas recentes observações acerca do que Conceição Evaristo, poeta, contista, romancista e ensaísta afro-brasileira, define como escrituragem. Intencionamos, com as reflexões que propomos, pensar a escrituragem como meio de emancipação e retomada de poder sobre meios de produção de subjetividades negras pelo povo negro. Esse movimento, de colocação de si na posição de narrador da própria história, por meio do qual se recobra o poder de produção da própria memória e subjetividade, pôde ser observado, por nós, em nossas pesquisas iniciais no espaço carcerário, tendo como sujeitos desse processo, os apenados. Dessa forma, este artigo visa trançar as pontas de nossas duas pesquisas, reconstruindo um pouco de nossas contribuições acerca do contato com a arte como meio de resistência à adversidade e tomada de poder sobre o próprio corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Escrituragem; Emancipação; Prosa; Produção de Subjetividades; Literatura Afro-brasileira.

Molhar os pés

1. De onde vem a nossa nascente

Em *A Literatura em Perigo* (2010) Tzvetan Todorov traz alguns relatos de sujeitos para os quais a literatura serviu a um movimento de resistência à adversidade. Sobre John Stuart Mill, os poemas de Wordsworth atuaram como espécie de cura de

5 UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Rua Rio Amazonas, 46, Jd. Santo Amaro, CEP: 86185-280, Cambé, Paraná, Brasil – furtado.henrique@live.com (bolsista CNPQ).

UEL, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Rua Prof. Samuel Moura, 665 ap. 802 edifício Graciosa, bairro Judith, CEP: 86061-060, Londrina, Paraná, Brasil – mcdegodoy@uol.com.br (apoio a pesquisa CNPQ e Fundação Araucária).

uma intensa depressão. Charlotte Delbo, na solidão de sua cela, resiste com Fabrice del Dongo, de Stendhal; e Alceste, o misantropo de Molière, faz-lhe companhia em Auschwitz. O próprio Todorov não pode dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas, pois que elas lhe permitem *dar forma aos sentimentos que experimenta*; a “prosa incandescente de Marina Tsvetaeva” é seu único recurso quando mergulhado em desgosto. “A literatura pode muito” é o que diz o autor, “Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (Todorov, 2010:73-5).

O início de nossas pesquisas se deu no espaço carcerário, durante o ano de 2013. Vinculados ao programa *Remição pela leitura*, da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos do Estado do Paraná, implementamos um projeto de pesquisa sob o título: *As marcas dos momentos de entrada no mundo da leitura nas construções textuais-discursivas de alunos-detentos: vestígios de infâncias encarceradas*. A ideia surgiu com o objetivo de buscar formas de lidar com os sujeitos apenados; expostos constantemente a uma série de mecanismos de contenção e sufocamento subjetivo. Amparados em estudos sobre o potencial (trans)formador da literatura (Candido, Todorov, Petit), na psicanálise winnicottiana (em especial o conceito de *espaço transicional*), e passando pelo conceito de performance (Zumthor), procuramos pensar o ensino de literatura no espaço carcerário como recurso de reinscrição de si e do próprio espaço e (re)tomada do poder de narrar a própria vida pelos rapazes em detenção.

Estabelecemos como meta contínua e circular a observação do ambiente carcerário e de cada apenado, atentando especialmente para textos, orais ou escritos, onde pudéssemos notar a emersão de referências às subjetividades contidas pelo sistema. Memórias de infância, de família, de tragédias ou alegrias impronunciáveis por detentos, estes homens sobre quem pesa o silêncio e o medo da repressão por um simples olhar não baixado (visto como resistente, insistente, subversivo). Vasculhar e reunir as pontas soltas da tessitura que se pretende homogênea da população carcerária consistia no primeiro passo para um objetivo mais amplo: revigorar, nos apenados, o sentido de tecer as próprias narrativas de vida, de colocar-se no centro do próprio caminho e perceber-se como capaz de criar, criar-se e buscar um caminho de inserção social, objetivo fundamental do ensino no espaço carcerário.

De posse de nossos registros de observações e das resenhas e resumos produzidos pelos alunos, de acordo com as normas do projeto Remição pela Leitura,

elaboramos e aplicamos diversas atividades de leitura envolvendo contos, poesias, músicas, além de um documentário sobre a vida de Vinícius de Moraes. Alternando entre encontros individuais ou em grupos, leituras silenciosas ou em voz alta, questões orais ou escritas, e proposições de produções textuais mais livres (incluindo a escrita de um diário), buscamos nos esquivar de um regramento excessivo da escrita; desta forma nossa metodologia privilegiava o subjetivo, valorizando atitudes criativas dos alunos.

Ao longo da aplicação de nossos planos, efeitos muito sensíveis foram sendo notados nos apenados. Um relato de um sentimento não muito bem compreendido despertado, em M., durante a leitura de *Angústia*, de Graciliano Ramos, cadenciou numa descoberta no mês seguinte: “Foi angústia! Foi angústia que eu senti! Como o autor conseguiu fazer isso?!”. A partir desta descoberta, M. iniciou um processo de reestruturação de si; se nos primeiros encontros mantinha-se com os braços recolhidos sobre si, os ombros fechados sobre o peito, a voz baixa, com palavras curtas e mal pronunciadas (justificadas pelos poucos dentes tortos que lhe sobraram após ter sido espancado no momento de sua prisão), quanto mais lia, escrevia e questionava, mais lembrava-se da própria vida, da infância e da relação conturbada com os familiares, e, por sobre essas lembranças, escrevia novos textos, tomando uma posição autoral, colocando-se no centro da própria narrativa de vida, responsável por si. Nos últimos encontros com M., não vimos mais aquele rapaz que ocupava pouco espaço, que mutilava sua própria subjetividade para que seu corpo não transbordasse do cubículo minúsculo: quem nos visitava para buscar novos livros ao final de cada mês era agora um jovem de cabeça erguida e satisfeito com a própria escrita, respeitado entre os apenados por suas resenhas muito bem escritas; tornara-se um conselheiro em sua galeria, os outros jovens buscavam-no para conversar sobre literatura e sobre escrita.

O caso de M. foi uma das histórias que acompanhamos, e em todas elas destacamos um ponto crucial: a *criação*. Para Winnicott (1975), como veremos mais a fundo ao longo deste trabalho, é no processo de movimentação do *impulso criativo* que o indivíduo descobre o eu. Em nossa prática, entendemos que não basta decodificar o enredo de dezenas de livros e fazer resumos ou resenhas dessas obras, buscamos promover um movimento de sobrescrita de si mesmos por parte dos apenados. A população carcerária brasileira é mesmo um tecido bastante homogêneo e contido, tanto pela precariedade de condições de vida anteriores da grande maioria dos detentos, quanto pela repressão do sistema, no entanto há pontas soltas. Encontramos dezenas de rapazes que passavam os dias escrevendo em todos os pedaços brancos das folhas que

conseguiam, com letras apertadas, preenchendo esse outro espaço com o que transbordava de seus corpos e não poderia caber entre as quatro paredes de seus pequenos cubículos: poesias, peças teatro, contos, romances e canções. Ainda que não tivéssemos acesso à maioria das produções artísticas dos apenados, encontrar essas pontas soltas que destoavam da repressão, nos instigou a promover oficinas de leitura e escrita, nas quais procurávamos dar maior abertura e liberdade de escritura e fala aos alunos, libertando-nos da abordagem marcada pelas avaliações que tendem a engessar a criatividade, solidificar normas e padrões.

A partir do trabalho que realizamos na penitenciária, começamos a perceber que as reflexões que desenvolvemos naquele espaço, poderiam nos servir como ponto de partida para pensarmos outras escritas, outras leituras. Nesse sentido, encontramos na *escrivivência* (Evaristo, 2005) de Conceição Evaristo, um ponto chave para continuarmos a pensar a criação artística como meio de emancipação.

1.2 Por onde vai nosso rio

Não há povo e não há humano que possa viver sem fabular, aponta Antônio Candido (1995:242-3). Inúmeros relatos nos mostram como a arte se torna recurso de resistência ao sofrimento. Para Conceição Evaristo “Ler foi (...) um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo”, é nessa esteira que tencionamos construir nossas reflexões: que pode a literatura? Que potência é essa que, segundo Todorov, resgatou Mill do fundo de uma depressão? Que é isso que Evaristo chama de *escreviver*? Esse “modo de ferir o silêncio imposto”, esse “movimento de dança-canto que o meu corpo não executa” (Evaristo, 2005:202).

Em *A identidade cultural na pós modernidade* (2005), Stuart Hall traz a literatura como um dos aspectos mais importantes na construção da identidade de um povo. O capítulo 3, *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, nos é caro na medida em que podemos pensar o significado da literatura afro-brasileira para a constituição de um povo negro como (com)unidade. Amparados em Winnicott, procuraremos explorar o quanto a arte e a criação artística são importantes na constituição das subjetividades.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso –

um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (Hall, 2005:50-1).

Nesse sentido a literatura afro-brasileira surge como fator importante num processo de identificação, de criação de si, para o povo negro, organizando uma *comunidade imaginada*, aquela que partilha da condição de ser negro no Brasil e de tantos aspectos que essa condição implica. O que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a *escrevivência* se torna um recurso de emancipação. O corpo negro que há séculos vem sendo submetido a um apagamento constante, quando grita “Sou eu quem escreve!”, e faz questão de marcar o texto com seu corpo, marca-se no mundo, cria-se, liberta sua voz.

Parte de nossa pesquisa central, que se desdobra numa proposta de mapeamento de recursos estilísticos na composição da *escrevivência* na prosa de Conceição Evaristo, será abordada neste artigo. Esse mapeamento consiste na observação de diversos fios que se enredam na tessitura dessa escrita-vida, forçando as fronteiras do tecido de uma identidade e de uma cultura negras, de maneira a apontar linhas de fuga à infantilização do povo afro-brasileiro e à alienação dele em relação a sua própria narrativa existencial.

Por meio de uma análise da prosa da autora, procuraremos abordar um recurso que parece ser bastante central na *escrevivência*: o refrão, vindo frequentemente das águas, que engloba a ruína e a bricolagem de estilhaços de territórios anteriores na construção de novos territórios. Destacamos este recurso uma vez que, por meio dele – articulado dentro da composição *escrevivente* –, a escrita de Conceição Evaristo pode contribuir num movimento emancipatório, impulsionando processos de singularização ligados a um *devir-negro*. Fazemos referência importante à esquizoanálise, de Deleuze e Guattari (*Mil Platôs v. 4*, 1997; *Caosmose*, 1992) como compêndio de conceitos e reflexões cabíveis no estabelecimento de relações com a obra de Evaristo.

Inicialmente buscaremos registrar nossa leitura da *escrevivência*, tendo como linha condutora o conto *Olhos d'Água*, publicado no volume 26 dos *Cadernos Negros*, em 2005, disponível no site Literafro da Universidade Federal de Minas Gerais e

publicado em 2015, em livro que leva o título do conto; faremos isso esboçando pontes, ao longo da leitura, que nos servirão às reflexões posteriores. Na medida em que avançarmos, retomaremos as linhas esboçadas, na intenção de aprofundar as ideias em diálogo com alguns teóricos, ampliando nossa perspectiva de modo a observar a escrita de Conceição Evaristo.

2. Inundar

A seguir acompanharemos o curso da narrativa de *Olhos d'Água*, destacando pontos de encontro com outros textos de Evaristo, importantes na compreensão do ritmo que sustenta a *escrivivência*. Pretendemos trazer mais perguntas que respostas, mapear, traçar esboços de pontes e caminhos, correntezas, linhas de fuga na *escrivivência* que deslizam e corroem as margens bem definidas dos riachos, dos significantes e identidades, escorrendo em rizoma, movimento, performance.

Ao longo dessa leitura inicial, levantaremos alguns termos, algumas vezes nossos, outras de teóricos que abordaremos em seguida. Não nos preocuparemos neste trecho em definir minuciosamente cada termo teórico, guardando essa função para o momento posterior, preferimos então acompanhar a linha narrativa estabelecendo um diálogo constante com ela, no objetivo de traçar uma introdução que será, no intertítulo seguinte, retomada e aprofundada em tópicos que perpassam toda a leitura e se conectam na construção da análise.

2.1. Mergulhar

Estamos agora no meio da noite, ela acorda bruscamente, o chão sob os seus pés, o teto e as paredes, o quarto: é tudo dúvida, é tudo exílio, diáspora. De que cor são os olhos de sua mãe? A voz do *griot*, que cantava a cor dos olhos das mães parece tão longe... Atordoada, custa a “reconhecer o quarto da nova casa” em que está morando e não consegue lembrar-se de como “havia chegado até ali” (Evaristo, 2015:15).

É urgente que se recorde a *voz do griot*, a voz do passado, do ancestral, é um tormento não saber a cor dos olhos da mãe. A dúvida não surge delicadamente, ela *explode* da boca, desespera. Então a narradora refaz seu caminho: voltamos a sua infância, quando a mãe era *boneca*, um corpo que ressoava um ritmo que se rebatia entre elas, o batuque de um tambor, um refrão antigo, como um *totem* (Guattari, 1992:27) no centro da casa. A pergunta continua, ela ainda não se lembra da cor dos olhos de sua mãe, ela precisa dessa interrogação, é como uma criança que cantarola no escuro (Deleuze; Guattari, 1997:116), fazendo da sua cançãozinha, da sua pergunta, um chão sonoro cuja repetição constrói uma consistência, ao mesmo tempo em que trinca as paredes do *quarto-diáspora*.

Nas histórias de infância da mãe já podemos ouvir algumas notas do *griot*, ou seria nas de sua própria infância? As histórias, as infâncias, as ficções, os mitos, as *escrevivências*, tudo se mistura em torno do mesmo ritmo de tambores, são contos de ser e de devir, linhas de fuga que escorrem por muitas direções, a mãe não é um corpo sólido, é todo um mar de memórias que se misturam e arrastam o chão, desterritorializam; mas a mãe também é terra, do outro lado do oceano, ou sob os pés da narradora. Como ondas, a pergunta e a memória seguem a se alternar, ora puxando para alto mar, ora empurrando para a praia.

“Era justamente nos dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha” (Evaristo, 2015:17) aquela em torno de quem o território da casa se construía. A rainha está agora sentada no trono, as princesas colhem flores cultivadas num pequeno pedaço de terra que circunda o castelo, como ilha no oceano. Distribuídas as flores pelos cabelos, colo e braços da mãe, as filhas dançam e cantam em seu entorno, é um círculo, um ritual do qual ressoa um refrão, como quando se joga uma pedra na água, os círculos ressoam, margeiam, contornam um *em-casa*.

Agora elas estão sentadas na soleira da porta, a noite ainda não engoliu o tempo. No céu as nuvens são animais e gigantes, há uma “fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (Zumthor, 2007:41), elas *colocam-se em cena*, a “limitação do espaço físico” é rompida por “uma ficção inocente” (Evaristo, 2005:201); é novamente em torno da mãe, esse *corpo-eco-ancestral*, que se constrói um outro céu, é a mão dela que rasga as nuvens e as transforma em algodão doce, o contorno desse outro espaço, de *performance*, é feito tendo o *corpo-eco* como centro. Mas a pergunta insiste: de que cor eram os olhos de sua mãe?

Durante os dias de forte chuva, quando a mãe agarra as filhas em cima da cama, na voz da narradora “alguma coisa se perde e por isso se acrescenta.” (Evaristo, 2011a:9). Os olhos da mãe se confundem com os olhos da natureza, chove e chora, chora e chove; e a voz do *griot* novamente se faz ouvir de longe: a mãe se expande, é um *corpo-refrão* que contorna o mundo com suas notas. E a mesma pergunta retorna, rebordando o texto.

Movida pela dúvida sobre a cor dos olhos da mãe, ela retorna à cidade natal. Ela nunca se esquecera das mulheres da família, e já naquele tempo “entoava cantos de louvor” (Evaristo, 2015:18) às ancestrais “que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue.” Ela não se esquecera das ancestrais, mas não se lembrava ainda da cor dos olhos de sua mãe. A dúvida repete, encarnada num ritmo que desestabiliza. “Tomada pelo desespero” ela abre o círculo, não “do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga ” (Deleuze; Guattari, 1997:116-7). Ela sai de casa “no fio de uma cançãozinha”, resquício da *voz do griot*? É essa canção que ainda mantém o chão sob os seus pés, mesmo que se lance para fora de um território.

Na viagem a protagonista vive a sensação de estar “cumprindo um ritual em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta na cor dos olhos de” sua mãe; “a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no corpo, no solo nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos” (Guattari, 1992:27).

Estamos diante dos rios caudalosos que escorrem pela face da mãe. A filha entende que a mãe traz, “serenamente em si, águas correntezas”, ela *traz, porta* as águas, “riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio” (Deleuze; Guattari, 1995:36). A cor dos olhos da mãe é cor de olhos d’água, águas de Oxum, que é a vida em si, puro rio, sempre no meio, *intermezzo*.

No abraço as lágrimas se misturam, desaguam num mesmo rio, não é mais só o corpo da mãe que se expande, mas o da filha também, não há mais sujeito e objeto, só um rio, um *rizoma*. E isso fica ainda mais claro (ou confuso?) quando, posteriormente, a pergunta se repete, mas agora tudo se inverteu, ou se con(fundiu) (Evaristo, 2011a:9), e a canção do *griot* segue a se repetir, de olhos em olhos, ela mantém os elos da corrente,

e, ao mesmo tempo, abre os círculos para outros círculos, é onda que ora empurra para a praia, ora para alto mar.

2.2. Desaguar

2.2.1. “Qual era a cor dos olhos de minha mãe?”

Na superfície textual a pergunta é repetida em quase todos os parágrafos de *Olhos d'Água*, provocando uma espécie de força centrípeta, atraindo cada palavra, cada imagem e som, para a interrogação. E aqui se dá um aparente paradoxo: a repetição mantém a estrutura de pé, constrói um chão sonoro que dá unidade ao texto, como colunas de um salão, reterritorializante; mas é uma pergunta, uma incerteza que corrói o chão sob os pés da narradora, engole cada memória, é também buraco, desterritorializante. O ressoar da questão, ao mesmo tempo em que organiza um conjunto de memórias em torno de um centro sonoro, esgota os significantes e seus significados, uma vez que a pergunta instiga, impulsiona, torna-se pulsar/pulsão e exige menos uma resposta linguística do que o movimento da narradora de volta aos seus ancestrais.

A narradora evoca as memórias de infância da mãe, confunde-as com as suas, diz nunca ter se esquecido das ancestrais, lembra-se das brincadeiras e dos dias de tempestade, mas tudo isso escorre pelo ralo-pergunta, tudo perde o sentido quando a interrogação surge. Aos poucos a narradora vai se deixando atrair pelo refrão questionador, traçando outros círculos na medida em que o ressoar, ao mesmo tempo em que dilui suas certezas, traz novas possibilidades, estilhaça os significantes e abre oportunidades de bricolagem desses estilhaços na construção de outros *caminhos de ser*.

Esse *estilhaçamento* surge insistentemente na *escrevivência*. Em *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003) podemos observar algo semelhante: o *nada*, segue a martelar as memórias de Ponciá, macerando suas certezas e as subjetividades que lhe perpassam. Guattari (1992) cita o caso de uma cantora acompanhada por ele em psicoterapia, que, com a morte da mãe:

“Perde bruscamente a parte alta da tessitura de sua voz, o que a condena a uma parada brutal do exercício de sua profissão [...]. Com efeito, essa mulher, em seguida a esses acontecimentos, encetará uma série de novas atividades, fará novos contatos, estabelecerá uma nova relação afetiva, após remanejar radicalmente sua constelação de Universos. *Houve então, em*

seguida à perda de consistência de um Agenciamento existencial, abertura de novos campos de possível. Esse gênero de remanejamento é acompanhado por um tipo de vertigem: vertigem da possibilidade de um outro mundo, vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela” (Guattari, 1992:83, grifo nosso).

Seja debruçando-se na janela a ver o *nada*, como Ponciá, quebrada pela memória vazia constante; ou desesperada como a protagonista de *Olhos d’Água*, cuja memória também falha, trazendo a pergunta que segue a desmoronar o mundo bem delineado; abrem-se frestas que aos poucos estilhaçam os muros que circundam a vida das personagens, a dúvida pisa nas *flores plantadas em torno do barraco*: dos cacos faz-se outro mosaico, *abrem-se novos campos de possível*, “enquanto um olho chora o outro espia o tempo procurando a solução” (Evaristo, 2015:114).

Em *Becos da Memória* (Evaristo, 2013) a ruína soa com frequência na narrativa, seja na própria demolição da favela, no grande buraco que cresce próximo aos barracos ou no vazio que resta em Tio Totó, após atravessar o rio “são, salvo e sozinho”. A diáspora é ruído insistente, persiste a memória de, ao mesmo tempo, perda e reconstrução. “Quando ela já estava quase dormindo, escutou longínquos sons da caixa de congada de Tio Totó. Ele ficara lá, era um dos últimos, vinha tocando a caixa pelo caminho. Ela apurou os ouvidos. O batuque vinha de fora e de dentro dela. Vinha de suas raízes, vinha do seu recôndito eu” (Evaristo, 2013:245). O refrão de dentro-fora retorna sempre, retomando as raízes ao mesmo tempo em que denuncia a distância.

“Ayoluwa, alegria do nosso povo” (Evaristo, 2015) começa em ruínas. Tudo *pitimbava*, a vida passava como um café *sambango*. Mas é nessa ruína que *Bamidele, a esperança*, dá à luz *Ayoluwa, alegria do nosso povo*. Nesse movimento vertiginoso, a *escrivivência* surge como (re)criação de um território a partir do esfacelamento de um anterior: “Quando a vertigem de abolição aglomera em si o conjunto dos sistemas de abolição dos outros Territórios existenciais, *é a criação de um mundo através do fim do mundo*” (Guattari, 1992:84, grifo nosso).

2.2.2. O círculo de flores em torno do castelo

Carolina Maria de Jesus exerce grande influência sobre a formação de Conceição Evaristo, sendo inclusive citada em artigo publicado em 2005 pela revista *Mulheres no Mundo*: “Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora.”

Tomemos então um trecho de *Quarto de Despejo* (1960), sua obra mais conhecida até o momento, no andamento de nossas reflexões:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar esse ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela (Jesus, 1960:60).

Carolina Maria de Jesus resiste, pela arte e na arte, Conceição Evaristo também:

Na escola adorava redações tipo: “onde passei as minhas férias”, ou ainda, “Um passeio à fazenda do meu tio”, como também “A festa de meu aniversário” A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram rompidas por uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos.

Ler foi também um exercício prazeroso vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos” (Evaristo, 2005:201).

A *arte como resistência* é outro traço importante da *escrivivência*. Michele Petit, antropóloga pesquisadora do Laboratório de Dinâmicas Sociais e Recomposição de Espaços do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, coordena um programa internacional sobre “leitura em espaços de crise”, compreendendo situações de guerra, migrações forçadas e situações de desajuste semelhantes. Petit, ao referir-se aos sujeitos aos quais ofereceu a literatura como alternativa ao sofrimento, conclui:

Eles não economizam meios, *não economizam textos* – ou, às vezes, imagens – capazes de abrir o horizonte para *resistir ao confinamento*, aos constrangimentos e às eventuais tentativas dos poderes – políticos, simbólicos ou domésticos – de entrar, *estreitar e controlar seus movimentos*. Eles se esforçam para salvaguardar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um *espaço de pensamento*, uma dignidade e uma *parte de liberdade, de sonho, de inesperado* (Petit, 2009:289, grifos nossos).

Resistir é manter-se de pé, cravar-se num *espaço*; seja tangível ou ficcional. E, em verdade, não há bem uma fronteira demarcada entre o *tangível* e o *ficcional*, eles se misturam, se confundem. Petit relata o caso de Mira Rothenberg, levada a dar aulas a trinta e duas crianças provenientes da Europa Central pós Segunda Guerra Mundial. Nascidas nos campos de concentração ou abandonadas pelos pais para que sobrevivessem, essas crianças demonstravam profunda e recorrente desconfiança, construíram fortalezas em torno de si, para protegerem-se dos horrores por que passaram:

Rothenberg, aproveitando uma pausa nos ataques de raiva, contou-lhes sobre os índios da América:

“Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua *própria terra*, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com os quais viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade.

As crianças reagiram. Alguma coisa havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela América o mesmo que elas por seus países de origem.

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (Petit, 2009:69-70, grifos nossos).

No relato de Rothenberg é possível notar a importância do espaço, e mais: do espaço (re)inventado, adensado pelo ficcional. Quando surge a *fissura no “real”*, encontrada pelas crianças na voz da professora ao contar a história dos indígenas e ao ler poemas deles, nos quais elas parecem ter sido capazes de se ver, o espaço se confunde, e as crianças *colocam-se em cena*, assumem vozes autorais na (re)composição de um lugar para ser. É preciso resistir para reexistir, é preciso cravar os pés nessa “própria terra”, como a que os indígenas e as crianças perderam, para, então, retomar o poder de narrar-se.

Para Conceição Evaristo *escrever* é “um modo de ferir o silêncio imposto (...) [é] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa.”, ao *escrever-se* “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*” (Evaristo, 2005:202). Que *lugar da vida* seria esse ao que se refere a autora, senão o lugar daquela/daquele que, nas palavras de Zumthor (2007:41): consegue vislumbrar,

pela *fissura no “real”*, a alteridade e *colocar-se em cena como sujeito*, para que, então, possa narrar e narrar-se, recolar os estilhaços das constantes quebras de si?

A protagonista de *Olhos d’Água* lembra-se das brincadeiras com a *mãe-boneca-negra*, recorda a rainha sentada em seu trono, recebendo as flores das princesas. Traz também à memória os dias em que se sentavam na soleira da porta onde, das nuvens, a mãe fazia algodão-doce. Maria Nova (Evaristo, 2013:30) insiste que precisa contar a história de seu povo, *de homens, mulheres e crianças que se amontoavam dentro dela, como amontoados eram os barracos da favela*. É um modo de tomar posse da própria história, assumir o controle. Lumbiá (Evaristo, 2011b) contava histórias de mentira, no início por safadeza, mas, no contar, encontrava-se nelas, e “em meio às lágrimas ensaiadas, o choro real, profundo, magoado se confundia” (Evaristo, 2011b:34-40). Ponciá Vicêncio (Evaristo, 2003) faz do barro sua memória, sua resistência, seu *corpo-avô*, por meio do qual resiste. Duzu-Querença (Evaristo, 1993) enfeita a vida e o vestido, e desfila num outro espaço, onde a dor se torna arte. Mary Benedita e Rose Dusreis (Evaristo, 2011a) dançam e pintam com seus corpos, são meios de ocupar o espaço, de transbordar-se e marcar o chão, ser e tomar posse de si.

Assim, a *escrevivência* alterna entre a ruína (como vimos no item anterior) e a (re)construção. Indo e vindo, diluindo e inventando terras sob os pés das personagens. Essa alternância se dá em oscilações entre o que Deleuze e Guattari chamam de *ritornelos* (Deleuze; Guattari, 1997; Guattari, 1992). Durante a leitura de *Olhos d’Água*, referimo-nos, por vezes à *voz do griot*; falamos dessa voz como algo que funciona como um centro de atração e repetição, *ritornelo* que contribui no movimento das ondas que reterritorializam e desterritorializam dentro da *escrevivência* de Evaristo.

2.2.3. A voz do Griot

Em primeiro lugar devemos firmar um conceito de subjetividade com o qual seguiremos dialogando. Em *Caosmose* (1992), Guattari traz algumas observações com frequentes menções a Mikhail Bakhtin, essas nos servirão em nossas reflexões. Por vezes ressalta a importância dos *Agenciamentos coletivos de enunciação*, os quais contribuem na relativização da individuação subjetiva. Como definição provisória de subjetividade, o autor propõe:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (Guattari, 1992:19).

Nesse sentido, a subjetividade é entendida como linhas que ora se cruzam numa individuação, ora se espalham numa coletividade, sendo esta última compreendida como multiplicidade não exclusivamente social, que se desenvolve tanto além do indivíduo, no *socius*, quanto aquém dele, “junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos” (Guattari, 1992:20).

As condições de produção evocadas nesse esboço de redefinição implicam, então, conjuntamente, instâncias humanas inter-subjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas... *Essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênesse*” (Guattari, 1992:20).

Dessa forma, quando tratamos de subjetividade aqui, estamos lidando mais do que com subjetividades individualizadas, mas também máquinas de subjetivação posicionadas tanto em regiões pré-pessoais e não-humanas quanto no meio social. Consideramos importante apresentar esse conceito de subjetividade, pois que é em paralelo com ele que Guattari, recorrendo constantemente a Bakhtin novamente, discorre sobre o conceito de *Ritornelos Existenciais*.

Os ritornelos são fragmentos que se destacam do conteúdo, por uma função de isolamento semelhante ao que acontece com a música, cuja composição torna-se relevo no silêncio-de-fundo, e ainda o que acontece com o refrão dessa música, que se torna relevo na música como um todo. Os ritornelos são como espaços onde se enroscam diversas linhas temporais, provocando a cristalização de:

Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam.

Os casos mais simples de ritornelos de delimitação de Territórios existenciais podem ser encontrados na etologia de numerosas espécies de pássaros cujas sequências específicas de canto servem para a sedução de um parceiro sexual, para o afastamento de intrusos, o aviso da chegada de predadores... Trata-se a cada vez, de definir um espaço funcional bem-definido. Nas sociedades arcaicas, é a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no

corpo, no solo, nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos (Guattari, 1992:27).

Os ritornelos, então, funcionam como centros de atração, sempre no plural, pois que as produções de subjetividade oscilam entre as atrações dos diferentes centros, sempre em movimento. Em torno deles, desses dentes-de-tear, as linhas temporais vão se enroscando, as memórias, tecendo territórios existenciais como quem tece tapetes; mudam os dentes, mudam as tessituras. É interessante neste ponto tomar um exemplo mais próximo do corpus com o qual estamos lidando: a condição diaspórica do povo negro provoca a construção, na literatura afro-brasileira, de uma África inventada, uma ideia compartilhada de lugar de pertença; essa África pode ser encarada como um *território existencial coletivo* ligado ao povo afro-brasileiro.

Em nossa leitura de *Olhos d'Água* fizemos referência à *voz do griot* como a presença da ancestralidade como refrão narrador da história afro-brasileira. A ancestralidade negra funciona como um dente-do-tear ao qual a protagonista retorna por diversas vezes, trançando os fios temporais que vai puxando nas memórias ao longo do conto. O trançar das memórias em torno dos olhos da mãe, olhos que são rios desaguando de rostos em rostos ao longo das gerações, atua ao mesmo tempo como fuga do quarto-diaspórico no qual acorda sem reconhecer (desterritorialização), e como centro de atração em torno do qual pode retrançar outras linhas e reinventar-se (reterritorialização). Nesse sentido usamos a *voz do griot* como figura desses ritornelos encarnados na memória falha dos olhos da mãe.

Em *Becos da Memória* (Evaristo, 2013), vimos Maria-nova ouvir Tio Totó tocando a caixa de congada, e o som era dentro e fora, *dentro-fora*, era a *voz do griot*, daquele que inventa e conta, e canta a história do povo, tomando na própria voz o lugar de narrar-se. Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Evaristo, 2011a), Natalina Soledad dá-se um novo nome, para despir-se do passado. Quando nascera, os pais deram-lhe um nome abjeto, e criaram-na com repugnância, por não ter nascido homem. Dar-se um nome é o princípio, e é a partir do próprio nome que Natalina recobra o poder sobre o próprio corpo e a própria história, coloca-se no lugar de narradora, recolhe na sua voz a *voz do griot*. Ponciá (Evaristo, 2003) volta para sua terra, depois de longa jornada, reencontra, no barro, sua origem, e principalmente no boneco do avô, que traz na sua velhice o refrão ancestral, a voz que conta as histórias do povo.

No próximo tópico buscaremos tecer reflexões acerca da *escrevivência* como meio de emancipação, a partir do que apresentamos até o momento.

3. Transbordar

Como vimos, em *Olhos d'Água* a ancestralidade, encarnada no *corpo-eco* da mãe, ressoa como *ritornelo existencial coletivo* do povo negro, rebatendo-se num ritmo que persiste a estilhaçar os muros do quarto-diáspora ao qual a protagonista fora confinada, rasgando fissuras na parede por onde entra um outro espaço, de performance:

A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. [...] Ela tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário (Féral apud Zumthor, 2007:42).

Conceição Evaristo, abordando a *escrevivência*, faz afirmações que se aproximam muito do conceito de performance de Zumthor. Para a escritora, na *escrevivência* das mulheres negras:

Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas *antes de tudo vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. *Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida* (Evaristo, 2005:205-6).

Tomar o lugar na escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida, retomar o poder sobre os meios de produção da memória, *colocar-se em cena em relação ao mundo e a seu imaginário*, implicar o corpo na escrita; nesse sentido dizemos que a *escrevivência* é uma escrita performática. Podemos ainda reforçar essa proximidade na medida em que percebemos, como demonstrado no segundo item do tópico anterior, a importância do espaço (e do corpo como meio de senti-lo e ocupa-lo), na constituição da *escrevivência*, enquanto que Zumthor fala da necessidade de “percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, *uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.*” (Zumthor, 2007:41).

Até aqui, procuramos demonstrar como o rio dos olhos da mãe – refletido na pergunta insistente ao longo de *Olhos d'Água* – funciona como *ritornelo existencial* da protagonista, e, mais ainda, da cadeia geracional da qual ela faz parte, ou seja, é na verdade *um ritornelo existencial* em torno do qual giram produções de subjetividades coletivas de um povo. Mas ainda há uma outra relação a ser pensada, a qual nos referimos como *cadeia de ritornelos da escrevivência*. Para tanto, recorreremos a mais algumas palavras de Conceição Evaristo a respeito da *escrevivência*, desta vez em entrevista a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (Duarte, 2011:115).

Com essa afirmação, é possível observar como Conceição Evaristo produz mecanismos de referenciação: o texto literário é puxado para fora das letras que o compõem (ou mergulhado mais fundo em sua composição?), as frases, as imagens, os sons são afirmados como parte do corpo da escritora, mas, mais que isso, seu corpo é distribuído sobre vários dentes-do-tear nos quais se enrosca e tece sua *escrevivência*.

Ao destacar esses dentes-do-tear (brasileira; negra; mulher; viúva; professora; etc.), Conceição Evaristo levanta universos de referência, *ritornelos* que ressoam em direções diferentes, atraindo a escrita-vida de um lado para outro, alternando os fios na tessitura *escrevivente*. Deleuze e Guattari começam *Mil Platôs 1* com a seguinte frase: “Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (Deleuze; Guattari, 1995:10). O discurso da *escrevivência* cria um elo entre os ritornelos da escrita ficcional de Evaristo e os seus próprios como sujeito, projetando, ainda, uma cadeia que se estende na produção de memórias coletivas em torno de um devir-negro (também um devir-mulher e outros devires).

[A respeito de uma obra de Kafka] O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação colectiva da «inúmera multidão de heróis do [seu] povo». Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade colectiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas Pesquisas de um cão, os enunciados do investigador solitário tendem para o

agenciamento de uma enunciação colectiva da espécie canina, mesmo se esta colectividade já não existe ou ainda não é considerada como tal. Não há sujeito, só há agenciamentos colectivos de enunciação (Deleuze; Guattari, 2003:41).

De forma semelhante, no engrenar de *Olhos d'Água* (e da *escrevivência* como um todo), o que fala é a multiplicidade coletiva, não há sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação. Há um devir-negro, um devir-mulher, que fala, que cria, narra; e isso se potencializa a partir das afirmações de Conceição Evaristo. Não é mais só alguém que escreve um texto ficcional, é uma série de agenciamentos, é um corpo negro, um corpo feminino, o griot; *ela escreve a duas mãos, mas ela é muita gente*:

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade
(Evaristo, 2008:10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos apresentar algumas de nossas reflexões acerca da *escrevivência* de Conceição Evaristo, tendo como linha condutora o conto *Olhos d'Água* (Evaristo, 2015). De início apresentamos algumas das reflexões que levantamos ao longo de nossas pesquisas iniciais no espaço carcerário, a partir das quais pudemos passar a abordar a *escrevivência*, no objetivo de entendê-la como meio de emancipação de subjetividades negras.

Ao longo da leitura de “Olhos d'Água”, destacamos linhas de recursos recorrentes na escrita evaristiana, buscando aproximações com os romances: *Becos da*

Memória (Evaristo, 2013) e *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003); contos publicados nos *Cadernos Negros* (2011b; 1993), e nos livros: *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Evaristo, 2011a) e *Olhos d'Água* (Evaristo, 2015).

Juntando as linhas, tecemos observações a respeito de três aspectos, buscando demonstrar como eles funcionam, nas memórias da narradora, e em outros textos em prosa de Evaristo, dentro de um movimento oscilatório entre ritornelos, ora estilizando os territórios, ora inventando outros campos de possível a partir dos cacos desterritorializados.

Ao fim aproximamo-nos mais das falas de Conceição Evaristo acerca da *escrivência*, procurando demonstrar como sua escrita parece retomar a função do griot, resgatando o poder sobre meios de produção da memória relacionada ao devir-negro. Conceição Evaristo dialoga muito também com a representação do feminino, e mais especificamente do feminino negro, no entanto optamos por nos focar mais, aqui, na questão afro-brasileira.

É importante ressaltar novamente que por vezes preferimos nos referir a um “devir-negro” mais que a um “povo negro”, essa opção se dá por acreditarmos que a *escrivência* atua num campo maior que apenas na construção da memória do povo negro. Ao dizermos que sua escrita abre campos de possível de um devir-negro, apontamos para uma construção emancipatória narrativa e memorialística que extrapola a história do povo negro, na verdade a voz de Evaristo (quando pensamos na questão afro-brasileira), acreditamos, pode atuar como *ritornelo existencial coletivo* para além de uma minoria (seja negra, feminina, etc.), engrenando de forma importante na *produção de subjetividades através de processos de singularização* inclusive naquele campo pré-pessoal, não-humano, das subjetivações parciais.

Com este artigo esperamos contribuir com os estudos em torno da obra de Conceição Evaristo e da literatura afro-brasileira. Como já dito anteriormente, este não é um trabalho fechado, ainda estamos em movimento em nossos questionamentos e reflexões, e não pretendemos com ele dar respostas mais do que levantar perguntas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Candido, Antonio. 1995. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2003. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Duarte, Eduardo Assis; Fonseca, Maria Narazeth Soares (orgs.). 2011. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, p. 103-116.

Evaristo, Conceição. 1993. Duzu-Querença. In: Ribeiro, Esmeralda; Barbosa, Márcio (Org). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*, v. 16. São Paulo: Quilombhoje.

Evaristo, Conceição. 2003. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza.

Evaristo, Conceição. 2005. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, p. 201-212.

Evaristo, Conceição. 2008. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala.

Evaristo, Conceição. 2011a. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala.

Evaristo, Conceição. 2011b. Lumbiá. In: Ribeiro, Esmeralda; Barbosa, Márcio (Org). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*, v. 34. São Paulo: Quilombhoje.

Evaristo, Conceição. 2013. *Becos da Memória*. Florianópolis: Mulheres.

_____. *Olhos d'água*. 2015. Rio de Janeiro: Pallas.

Guattari, Félix. 1992. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34.

Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Ed. 10, Rio de Janeiro: DP&A.

Jesus, Carolina Maria de. 1960. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Lino Gráfica Editora.

Petit, Michele. 2009. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. São Paulo: 34.

Todorov, Tzvetan. 2010. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel.

Winnicott, Donald Woods. 1975. *O Brincar e a Realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.