

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS

ROSELENE CARDOSO ARAÚJO

AS IMAGENS DA MULHER AFRO-BRASILEIRA EM *OLHOS*
***D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Goiânia - 2020

ROSELENE CARDOSO ARAÚJO

**AS IMAGENS DA MULHER AFRO-BRASILEIRA EM *OLHOS
D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Paulo Antônio Vieira Júnior.

Goiânia – 2020

A663i Araújo, Roselene Cardoso
As imagens da mulher afro-brasileira em Olhos d'água,
de Conceição Evaristo / Roselene Cardoso Araújo.--
2020.
83 f.

Texto em português, com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades,
Goiânia, 2020

Inclui referências: f. 80-83

1. Evaristo, Conceição, 1946- - Crítica e interpretação.
2. Contos brasileiros - História e crítica. 3. Negras
na literatura. 4. Descolonização. I.Vieira Júnior,
Paulo Antônio. II.Pontifícia Universidade Católica
de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020.
III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043)

**AS IMAGENS DA MULHER AFRO-BRASILEIRA EM OLHOS D'ÁGUA,
DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Dissertação aprovada em 21 de fevereiro de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Paulo Antônio Vieira Júnior.

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora

[Assinatura]

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo
UFG / Examinador Externo

[Assinatura]

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Examinadora Interna

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Profa. Dra. Ezilda Maciel da Silva
UNIFESSPA / Examinadora Externa Suplente

Às mulheres negras

Vozes - mulheres

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos - donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.*

*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.*

Conceição Evaristo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à minha Mãe Santíssima, às forças superiores que enlaçaram o meu caminho de coragem, conduzindo-me, a cada dia, ao objetivo de superação.

Foram inúmeras energias, vibrações de luz gratificantes que me envolveram e várias “estrelas” me ampararam para que esse trabalho fosse realizado. Torna-se difícil nominá-las e enumerar a todas que simbolizam a continuidade de resgate de minha garra, por vezes adormecida.

Agradeço à minha família, meus esposo e filhos, pois todos vivenciaram as horas, dias e noites vibrando pela construção e finalização dessa Dissertação de Mestrado.

Agradeço às amigas, colegas, companheiras que, de inúmeras maneiras, estiveram a meu lado, fortalecendo-me e incentivando-me no cumprimento dessa tarefa, a qual não seria possível sem o apoio de suas “asas”: Jussira Moema, Rosally Brasil, Elizabeth Caldeira, Késia Brasil ...

Agradeço aos professores que permearam meu caminho de informações e indicadores de como atravessar esta estrada literária e, em especial, ao professor/orientador Paulo Antônio Júnior- o meu carinho por ter vindo como “estrela”.

Agradeço a CAPES/MEC, pois sem o incentivo e apoio da bolsa por mim recebida, não seria possível este sonho e conclusão do mestrado em Letras.

Agradeço a PUC–GO-(Pontifícia Universidade de Goiás), ao Programa de Mestrado da Escola de Formação de Professores e Humanidades(EFPH) da PUC-GO.

Agradeço aos professores doutores Maria Aparecida Rodrigues, PUC-GO e Flávio Pereira Camargo, UFG, organizadores da banca de defesa que, honrosamente, me auxiliaram nos indicativos para a finalização com sucesso desse trabalho de pesquisa.

Agradeço às coordenadoras professoras/doutoras Maria de Fátima Gonçalves Lima e Maria Aparecida Rodrigues e a todos os envolvidos na administração e execução desse Projeto de Pesquisa e que me abraçaram nessa jornada.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve análise do livro *Olhos D'Água*, de Conceição Evaristo. A leitura dos contos da autora é realizada tendo em vista as representações das imagens relacionadas à mulher afro-brasileira. A pesquisa parte da perspectiva de que Evaristo empreende a descolonização da mulher negra ao situá-la em um espaço discursivo rumo à libertação da herança colonialista. É marca presente na produção da escritora uma postura em que prevalece o resgate do ser social e em que se entrecruzam ou se confundem realidade e ficção, originando o que a autora denominou de “escrevivência”. Nesse processo, a autora coloca em evidência, no centro das narrativas, figuras da sociedade que se localizam no gueto, no espaço ignorado e se vinculam a uma cadeia hierárquica social na qual, no topo, está o homem branco e, na sequência, a mulher branca, subsegue o homem negro e, por último, a mulher negra que, ao se diferenciar da branca e do homem, torna-se “o outro do outro”, uma subcategoria duplamente subalternizada. Essa categoria de mulher está presente nas discussões, principalmente, no que se refere à busca por direitos e de visibilidade, processo alcançado de forma significativa por personagens como Ana Davenga, Duzu-Querença, Luamanda, Cida, Natalina e Salinda, dentre outras, que assumem autonomia sobre seus corpos, de modo a superar a objetificação do sistema colonial branco, responsável por controlar, animalizar e sexualizar o corpo de mulheres negras. Percebe-se, também, que a consciência emancipadora empreende o questionamento das condições históricas que gestaram a exclusão e a submissão. No estudo, encontra-se sob destaque a conquista da voz e do reconhecimento desse lugar de fala, pois a figura subalternizada encontra autorrealização, o que não ocorre numa sociedade colonialista. Desenvolve-se, ainda, leitura da ancestralidade como sendo um palimpsesto da cultura, buscada no cerne da identidade afrodescendente. Isto é, o itinerário literário de Conceição Evaristo refaz o caminho da sua ancestralidade feminina para, assim, (re)construir a identidade de sujeitos afrodiáspóricos. O suporte teórico que dirige as análises reside, principalmente, nas obras de autoras que debatem os conceitos de lugar de fala, feminismo negro, literatura de autoria feminina e a intersecção gênero, etnia e classe social, como Djamila Ribeiro (2019), Luiza Lobo (1993), Grada Kilomba (2019), Gaytri C. Spivak (2010), bell hooks (2019), dentre outros.

PALAVRAS CHAVE: Conceição Evaristo. Mulher negra. Lugar de Fala. Descolonização.

ABSTRACT

This research develops an analysis of the book *Olhos D'Água* by Conceição Evaristo. The reading of the author's short stories is carried out considering the representations of images related to Afro-Brazilian women. The reading of the author's content is carried out considering the representations of images related to Afro-Brazilian women. The research starts from the perspective that Evaristo undertakes the decolonization of black women by placing her in a discursive space towards the liberation of the colonialist heritage. A posture in which the rescue of the social being prevails is a present trace in the writer's production. It is also noticed that reality and fiction are intertwined or put together, originating what the author called "escrivência". In this process, the author highlights figures of the society in the center of the narratives who are found in the ghetto (the ignored space) and are linked to a social hierarchical chain which brings the white man at the top and, subsequently, the white woman. After them comes the black man and, finally, the black woman who, by differentiating herself from both the white woman and the white man, becomes "the other of the other", a doubly subalternized subcategory. This category of women is present in the discussions mainly relating to the pursuit of rights and visibility. This process is achieved by characters such as Ana Davenga, Duzu-Querença, Luamanda, Cida, Natalina and Salinda among others who assume autonomy over their bodies. They do that in order to overcome the objectification of the white colonial system which is responsible for controlling, animalizing and sexualizing the body of black women. It is also noticed that the emancipating consciousness undertakes the questioning of the historical conditions that generated the exclusion and submission. In the study, the conquest of the voice and the recognition of this standpoint are highlighted since the subordinate figure finds self-realization, what does not occur in a colonialist society. Also, the reading of the ancestry is developed as being a palimpsest of the culture that is sought at the heart of Afro-descendant identity. In other words, Conceição Evaristo's literary itinerary retraces the path of her female ancestry in order to (re)construct the identity of afro-diasporic individuals. The theoretical support that directs the analyzes lies mainly in the works of authors who debate the concepts of standpoint, black feminism, female-authored literature, the intersection of gender, ethnicity and social class, as Djamila Ribeiro (2019), Luiza Lobo (1993), Grada Kilomba (2019), Gaytri C. Spivak (2010), bellhooks (2019), among others.

KEYWORDS: Conceição Evaristo. Black woman. Standpoint. Decolonization.

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRO-BRASILEIRA NA CONTÍSTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	16
1.1– O lugar de fala em <i>Olhos d'água</i>	17
1.2 – O corpo fala em “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”.	34
2. IDENTIDADE CULTURAL	45
2.1. Escrivência em “Beijo na face” e “O cooper de Cida”.....	46
2.2. A ancestralidade em “Quantos filhos Natalina teve” e “Ayolwua, a alegria do nosso povo”	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Há sempre a necessidade de demonstrar e defender a humanidade dos negros, incluindo sua habilidade e capacidade de raciocinar logicamente, pensar coletivamente e escrever lucidamente.

BELL HOOKS

A questão da mulher, a partir do século XIX, começa a situar-se no universo literário, reconhece-se um avanço relativo no século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI, as mulheres se tornaram um dos assuntos mais falados, sobretudo no âmbito dos Estudos Literários, fenômeno que, por sua vez, decorre do aumento significativo de mulheres escritoras e de estudos sobre seus textos. Nesse campo, cabe um questionamento em torno do debate sobre a mulher negra e sua inserção no mundo literário. Diante disto, busco dialogar com os contos do livro *Olhos d'Água* (2018), de Conceição Evaristo, que associa a imagem da mulher negra a uma voz que assume seu lugar de fala.

Como se pode ver, a literatura de Conceição Evaristo revela e condena o comportamento de uma sociedade que, por meio da força coercitiva e discursiva, forjou a objetificação da mulher negra. No entanto, essa pesquisa pretende mostrar que, em *Olhos d'água*, a mulher negra é situada em seu lugar de fala, uma conquista substancial porque desperta um olhar literário inovador para uma figura que até um determinado momento encontrava-se historicamente emudecida. Apropriando-se do lugar de fala, por meio do que a autora chama de “escrevivência”, há um encaminhamento para a quebra dos paradigmas do grupo dominante.

A escolha de *Olhos d'água*, como material de pesquisa, deu-se através do meu encantamento pelos 15 contos que compõem a obra. Por meio de uma prosa poética envolvente, a autora do livro enfatiza os acontecimentos domésticos, sociais e religiosos que apontam para a cultura africana revelando a influência da cultura negra no Brasil.

A história dessa pesquisa começa com meu trabalho com os pincéis, como artista plástica. As figuras humanas sempre foram uma preocupação em minhas telas. A mulher negra, em especial, surgiu como uma temática nos meus trabalhos. Como artista, sempre tive o olhar voltado para conceitos que problematizam a condição de vida da mulher. Cada série, cada coleção que criei é desenvolvida conforme o cenário social e político em que a mulher negra está inserida. Portanto, faço registros motivados pelos

questionamentos sobre as condições históricas e sobre a inserção sociocultural das mulheres. As cores vivas, monocromáticas e suas variações expressam sentimentos que transpõem, pela minha criatividade, em superfície lisa em *canvas*, as marcas e as indagações que sempre tive em relação às circunstâncias em que vivem as mulheres negras que sempre foram uma presença marcante em minha memória afetiva. Penso que, talvez daí, tenha surgido o desejo de revelar e problematizar a imagem dessa mulher e sua condição particular.

Tais mulheres brotam espontâneas e naturais e, em inúmeras vezes, desconstruídas pelo expressionismo que permeia os meus desenhos e, diante do processo de criação, surgem as séries “Negro Olhar” I e II (em 2006), em etapas com 60 telas que expressam, na figura do negro, imagens intituladas de: “Senzala”, “Negro azul”, “Liberdade”, “Guerreiro” e outros títulos. As séries que se seguiram deram-se mediante o estímulo de uma viagem ao Nordeste, quando me encantei com mulheres e suas latas na cabeça transportando alimento, água, roupas. Assim, surgiu a coleção “Lata d’água na cabeça” (2016), com 48 telas intituladas de “Altivez”, “Mãe”, “Enquanto sonhar”, “Santa ceia de mulheres”, dentre outros.

Em outro trabalho intitulado “Mulheres, somos muitas, somos muito” (2010), a igualdade de direitos foi o tema discutido e evidenciado em obras como: “Mãe e filha”, “Somos três somos mil” e “Ciranda”, dentre as 32 telas que compõem as séries. Durante a mostra de 2017, motivada pela leitura do livro *Mulheres que amam demais*, de Robin Norwood (2011), coleção que levou o mesmo nome do livro da escritora norte-americana, juntamente com quatro artistas plásticas goianas, desenvolvi uma releitura visual diante da obra literária.

Esses trabalhos, através de tintas e pincéis, registraram experiências que revelam processos emancipatórios envolvendo mulheres em seu cotidiano, seus costumes, sua invisibilidade e as diversas mordidas. As imagens pictóricas ganharam vida a fim de romper com o silêncio feminino, particularmente da mulher negra, empreendendo uma denúncia silente de palavras, mas gritante para o olhar.

O trabalho com as telas explorando tal temática conduziu-me para a pesquisa do mestrado, em que busco analisar mulheres negras na obra de Conceição Evaristo. Minha proposta é ler as personagens femininas do livro de contos *Olhos d’água*, mulheres negras que coincidem com as imagens de minhas pinturas. Enquanto mulher branca, assumo uma coparticipação no trabalho executado pela autora, ao tentar evidenciar a relevância, a particularidade e as condições sociais que forjaram a invisibilidade da mulher negra.

Conforme atenta Spivak (2010), um dos perigos de se ler criticamente a produção do outro, do subalterno, é assumir por ele o lugar de fala. A opção pela pessoalidade, neste estudo, portanto, é uma estratégia que busca superar esse dilema, para afirmar que esta é uma leitura provisória, a minha leitura, sob o ponto de vista de quem não viveu esses dilemas, o que dificulta a apreensão, mas que reconhece na arte a possibilidade de se realizar um exercício de alteridade, de criar o sentimento do outro e de se comprometer com seus problemas. Assim, parto da noção de Djamila Ribeiro (2010, p. 83), em seu livro *Lugar de fala*, que ressalta “que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder [...], falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica nem sequer se pensem”.

Em *Olhos d'água*, livro premiado pelo Jabuti de 2015, observam-se várias situações que soam como imagens que representam a mulher na sociedade. Por meio dos 15 contos que compõem a obra, afirma-se um conceito de mulher nas personagens femininas, que assinalam seu caráter subjetivo, como se encontra nos contos “Olhos d'água”, “Ana Davenga”, “Duzu-Querença”, “Maria”, “Quantos filhos Natalina teve?”, “Beijo na face”, “Luamanda” e “O cooper de Cida”, a maioria deles abordados nesta pesquisa. Tal fenômeno já é assinalado no nome das personagens, presentes nos títulos das narrativas, que buscam suas raízes, numa espécie de reafirmação enquanto mulheres afrodescendentes.

Neste sentido, o conto “Olhos d'água”, que abre o livro, introduz a representação da mulher a partir da indagação “De que cor eram os olhos de minha mãe?”. Neste fragmento, já se tem a representação da mulher “mãe” e, nessa imagem, é possível abordarmos as circunstâncias que a temática traz pelo contexto da narrativa. O conto traz, ainda, a imagem da mulher como filha, ao problematizar a construção de um espaço de fala. É, nesse aspecto, que procuramos explorar o perfil da mulher presente nos contos do livro *Olhos d'água*.

Conceição Evaristo é autora de 6 livros, dentre eles, três de contos: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014), *Histórias de leves enganos e parecidozas* (2016); dois romances: *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006); e um livro no gênero poesia: *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Dentre estes, focamos, como objeto deste estudo, *Olhos d'água*, por encenar uma diversidade de situações vivenciadas por mulheres negras e por, também, estabelecer relação de maior proximidade com o leitor, visto que as narrativas são bastante comunicativas e refletem,

de modo interessante, um número significativo de problemáticas sociais. A comunicabilidade destacada, entretanto, não fere a complexidade estética das narrativas.

Visando à análise da obra *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, tomamos como suporte teórico as seguintes autoras:

Djamila Ribeiro que, em *Quem tem medo do feminismo negro* (2018) e *Lugar de fala* (2019), aponta, em sua teoria, a importância do rompimento de uma voz única ligada à masculinidade, desestabilizando as normas vigentes e atentando para a necessidade de se pensar um lugar de fala, com a perspectiva de conquista emancipatória, em que a mulher negra se situa como sujeito.

Boa parte das reflexões de Ribeiro são subsidiadas pela tese de Grada Kilomba, autora que, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), traz uma cadeia hierárquica social na qual, no topo, está o homem branco e, na sequência, a mulher branca, subsegue o homem negro e, por último, a mulher negra que, ao se diferenciar da branca e do homem, torna-se “o outro do outro”, uma subcategoria duplamente subalternizada. Essa categoria de mulher está presente nas discussões, principalmente, no que se refere à busca por direitos e, também, no processo de superação das personagens do trauma ocasionado pelos horrores da violência racista e do processo colonial.

bell hooks [sic], em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2019), investiga em uma perspectiva pós-moderna questões relativas à raça, classe e gênero na pedagogia, na história da sexualidade e do feminismo e na cultura em geral. hooks defende a pluralidade feminina como um lugar fundamentalmente político e de resistência. Além disso, a autora debate a intersecção gênero-etnia-contexto social.

Frantz Fanon, pensador e revolucionário, através de suas obras *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e *Os condenados da terra* (2018) evidencia ideias que estimularam obras influentes no pensamento político e social na teoria da literatura, nos estudos culturais e na filosofia. Para o pensador, a construção de um mundo mais humanizado só se daria com o fim da exploração do ser humano por outro ser humano, ou seja, com o fim de todas as hierarquias.

Luiza Lobo, em *Crítica sem juízo* (1993), cobre o campo da literatura brasileira, da teoria literária e da literatura comparada. Utiliza da atividade crítica para colocar a obra literária como registro de culturas sinalizadoras de direcionamentos para o estudo da sociedade. O valor da escritura das mulheres negras é reconhecido quando aponta traços distintivos e particulares dessa produção em relação à praticada por mulheres brancas.

Para atingir os objetivos propostos na pesquisa, esta dissertação está dividida em dois capítulos: 1. A representação da mulher afro-brasileira na contística de Conceição Evaristo e 2. Identidade cultural. O primeiro trata das questões relacionadas ao “Lugar de fala” ocupado pela mulher negra na narrativa de Conceição Evaristo. Aqui destaco a conquista da voz e do reconhecimento desse lugar de fala, pois a figura subalternizada começa a ser ouvida, o que não ocorre numa sociedade colonialista. Assim, no tópico “O corpo fala em *Olhos d’água*”, observa-se que, da mesma forma como essa mulher conceitua-se por meio da fala, o corpo, que sempre fora explorado e objetificado, passa a falar ao tornar-se sujeitos de seu próprio prazer.

O segundo capítulo tem como foco a “Identidade Cultural”, trata da noção de “escrevivência” em que Evaristo explora as vivências experimentadas ou observadas no seu cotidiano e de suas memórias como fio condutor das lembranças da família. Discuto, ainda, a ancestralidade como sendo um palimpsesto da cultura, buscada no cerne da identidade afrodescendente. Isto é, o itinerário literário de Conceição Evaristo refaz o caminho da sua ancestralidade feminina.

1. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRO-BRASILEIRA NA CONTÍSTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executou, é a senha pela qual eu acesso o mundo.

CONCEIÇÃO EVARISTO

Neste capítulo, abordo a questão da mulher negra representada na contística de Conceição Evaristo, partindo das análises de Luiza Lobo (1993) que, em *Crítica sem juízo*, investiga a escrita de autoria feminina no Brasil. Busco, aqui, evidenciar o lugar de fala da mulher negra na contística de Conceição Evaristo, tomando, ainda, as reflexões de Djamila Ribeiro (2019).

A obra de Conceição Evaristo evidencia o olhar feminino sobre a subalternidade, porém com uma especificidade única permeada pelo silenciamento histórico dos subalternizados e a conquista do lugar de fala em sua trajetória de emancipação. Por meio de uma narrativa poética e inovadora, a autora manifesta um sentimento que se desloca da classe dominante para a experiência da subordinação; volta-se para a figura da empregada doméstica, da amante, da esposa e ocupa-se da relação problemática dessa mulher com o trabalho, com o companheiro, com a sexualidade, com os questionamentos em relação à maternidade. A escritora foca em personagens femininas e dá voz enunciando a emancipação da mulher negra, até então, manuseada como objeto. Para tanto, tece e costura cenas de profundo impacto no que diz respeito à violência histórica, cultural, contra essa mulher. As personagens de *Olhos d'água* afirmam-se como sujeito. O amadurecimento ocorre na busca da afirmação de sua identidade diante do espaço em que vivem, mesmo excluídas da sociedade pelo racismo e pelo gênero. Essa mulher, marcada pelos valores patriarcais, desvencilha-se de suas angústias e de seus dilemas e desloca-se da margem da sociedade para o centro de si, posicionando-se na condição de sujeito em sua integridade, ou seja, pensando no ser de si mesma.

A escrita de Conceição Evaristo não marca suas personagens com o sentimento de culpa pela condição marginal, mas elas escapam dos conflitos. Isso pode ser percebido na adesão ao discurso memorialístico e pela opção pela oralidade, que caracteriza a sabedoria afro. A escritora enfatiza em suas declarações que nasceu rodeada de palavras e não de livros, como ocorre nas classes privilegiadas. Sendo assim, o encantamento pela escrita surge pela oralidade, ao ouvir as narrativas dos tios conforme depoimento da

própria autora. Como herança dessa presença oral dos tios, encontram-se as palavras agrupadas ou siamesas, dentre outros fenômenos discursivos como: o apelo à terra natal, a identidade feminina, a ancestralidade, as personagens pobres e miseráveis, a figura materna, o universo feminino da gestação em seus poemas, “Vozes-Mulheres”, “Eu-Mulher”, “Menina”, “Filhos de Rua”, dentre outros.

A escritora afirma em seus textos que “é preciso fugir para sonhar e inserir-se para modificar” (EVARISTO, 2007, p. 20). Ela parte de problemas sociais para uma dimensão poética, advinda do encantamento da palavra, trazendo para sua escrita ficcional discussões sobre gênero, classe, cor e desigualdade social. A possibilidade de engajamento dessa literatura com a memória oral é divisada pela própria autora em afirmações como: “a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossas casas e adjacências” (EVARISTO, 2007, p. 19). Desse modo, a autora aponta seu território literário edificado sobre a experiência vivida, o que denomina “escrevivência”, contrapondo-se à tradição literária ocidental, cujo repertório é comumente edificado sobre o que os autores leram.

A escrita de Conceição Evaristo é marcada pela linguagem altamente poética que dá à sua “escrevivência” um tom de poesia falada, caracterizada pela oralidade, em que o uso das palavras duplicadas, chamadas pela autora de “palavras siamesas”, com base na hifenização, concedem à sua escrita literária um aspecto de personalização. Alguns exemplos são: “peitos-maçãs”, “gozo-pranto”, “barrigas-luas”, “ave-mãe”, “buraco-perna”, “borboleta-menina”, “dedos-desejos”, “Deus-menino”, dentre tantas outras que podem funcionar como se fosse uma assinatura estética. Para discutir as estratégias literárias da autora, o tópico seguinte debate a emergência da voz das mulheres negras no âmbito da literatura brasileira e a inserção de Conceição Evaristo nesse cenário.

1.1– O lugar de fala em *Olhos d’água*

Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. O que os livros escondem, as palavras ditas libertam.

CONCEIÇÃO EVARISTO

A obra *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo, apresenta várias situações que soam como processo de conquista da mulher negra como sujeito. Com isso, a autora empreende

a humanização do subalterno através de situações que retratam as vivências, duras e doces, dessas mulheres que vivem na invisibilidade.

Dentre as várias abordagens, a obra propõe a modificação do modo de pensar da sociedade brasileira em relação às desigualdades sociais, por entendê-las como consequências de fatores histórico-culturais. Para isso, Evaristo volta o olhar sempre para as mulheres negras, suas vivências difíceis, instáveis por serem empregadas domésticas, donas de casa, mães e objeto sexual. Essas representações soam como reflexo do comportamento de uma sociedade, fazendo surgir o processo de criação de algumas palavras utilizadas na produção da autora. Assim, encontra-se o uso de termos ou palavras siamesas como: gozo-pranto, ovos-vida, flor-sorriso, peitos-maçã, dentre outros. Esse fenômeno, por si, aponta um processo de estilização de dilemas históricos, sociais e culturais, pois situam as experiências entre antagonismos insolúveis, de dimensão complexa, a ponto de a linguagem ser incompleta para dimensioná-la. A dificuldade de se registrar e dimensionar na produção literária os dilemas e a subjetividade dos sujeitos subalternizados sempre esteve presente na história da literatura brasileira. Frequentemente, tais figuras foram representadas pelo olhar externo, isto é, do escritor homem, branco e de classe média. A conquista por um lugar de fala da mulher negra em nosso sistema literário, conforme demonstra Luiza Lobo, é muito recente.

No ensaio “A face negra da mulher”, Luiza Lobo (1993) ressalta a presença marcante das teorias psicanalíticas, da subjetividade, da metáfora do espelho e do monólogo interior na literatura brasileira de autoria feminina:

Consciente ou inconscientemente, a maioria das obras escritas por mulheres desde o *boom* da literatura feminina brasileira, ocorrida na década 1970-80, tem refletido o autoquestionamento, o desenraizamento e a indefinição próprios do pensamento teórico do período. O Brasil sem dúvida é um dos países onde é mais divulgada a psicanálise entre as classes média e alta – da qual faz parte a esmagadora maioria das escritoras brasileiras.

A literatura feminina brasileira tem sido um longo monólogo diante do espelho, onde uma narradora autorreflexiva e autocentrada é sempre uma mulher da classe média, insatisfeita consigo mesma, frustrada com os filhos e o marido, a casa, mas incapaz de romper os grilhões da situação patriarcal em que vive, quer através do trabalho, quer através de novas relações com o mundo (LOBO, 1993, p. 251).

Lobo reconhece, entretanto, o surgimento de outro paradigma literário encabeçado pelas escritoras Francisca de Souza da Silva, com *Ai de vós! Diário de uma doméstica* (1983) e Maria Carolina de Jesus, autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), cuja condição sociocultural diverge substancialmente das escritoras

brasileiras oriundas do Existencialismo e influenciadas por Clarice Lispector, porque elas (as escritoras) são “o Outro”, pois expressam “uma verdade que só uma pessoa da classe operária ou de atividade terciária (serviços) poderia expressar, por conhecê-la de dentro” (LOBO, 1993, p.252). As escritoras-operárias, empregadas domésticas que foram, distinguem-se, portanto, devido à “fidedignidade referencial do documento” literário por elas produzido.

Francisca de Souza e Carolina de Jesus têm seus depoimentos marcados pelo feio da vida, porque o objeto exterior reflete-se de modo incisivo sobre o sujeito narrador. Essas duas tradições de autoria feminina caracterizam-se, por um lado, pela face da mulher de classe média que se entrega à autoavaliação, “como reflexo e interpretação do eu” (LOBO, 1993, p. 253) e, de outro lado, pela face da sombra da mulher negra e pobre, trabalhadora, moradora da favela, massacrada, esmigalhada e diminuída diante das contingências.

Qual o limite entre esta obra documental, um ‘diário’ e um caderno de anotações fragmentárias sem qualquer valor literário? Este ‘diário’ constitui-se de descrições referenciais de fatos cotidianos antes que do tradicional discorrer sobre impressões e intuições epifânicas que se jurem a fatos corriqueiros, divididos em dias, meses e anos, como se vê de hábito no diário de tipo confessional (LOBO, 1993, p. 252).

Luiza Lobo (1993, p. 258) conclui que, para a tradição do monólogo interior, o ato de escrever é um exercício que se relaciona “com o real vivido apenas indiretamente, numa ligação simbólica com um plano referencial que o escritor sabe distante”, enquanto as mulheres negras escritoras, oriundas de meios subalternos, não se adequam a uma forma artística ocidental. O caráter dicotômico dessas duas tradições é subvertido e superado na escrita de Conceição Evaristo.

Desse modo, para Francisca e Carolina, “escrever é uma tentativa de resgate da vida, de explicação para o mundo, em falta de outra explicação melhor” (LOBO, 1993, p.258). Percebe-se, então, que a catarse ocorre com a publicação do livro-depoimento. Assim sendo, cessa a literatura e elas voltam à vida, sem perspectivas de continuarem na atividade como escritoras. Já as escritoras oriundas da classe média, assumem o trabalho com o literário numa perspectiva profissional e a própria escrita é espaço catártico. Conceição Evaristo sintetiza essas duas tradições, quando escreve pautada em um paradigma estético destacável. Portanto, investe na estilização de sua obra, sem perder a dimensão de denúncia histórico-social da condição da mulher negra. Isto é, se para as

primeiras mulheres negras que escreveram no Brasil, Francisca de Sousa da Silva e Carolina Maria de Jesus, a publicação do livro significava o objeto único da literatura, para Conceição Evaristo a finalidade do livro (que é ficção e depoimento) marca o início do mito, da literatura, conforme indica o conto final de *Olhos d'água*, intitulado “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, que representa, depois do registro das contingências, um final alvissareiro para o livro. É preciso destacar, desde já, o traço autorreferencial e autocrítico da obra de Evaristo, exercido no interior de suas produções literárias e paralela a elas (em entrevistas, palestras, depoimentos disponíveis no YouTube, prefácios e nos trabalhos acadêmicos que desenvolveu). A própria ideia de lugar de fala é um conceito desenvolvido, conscientemente, na obra da autora.

Djamila Ribeiro (2019), em *Lugar de Fala*, situa a mulher negra destituída desse lugar de fala, ocupando lugar algum, situando-se como o outro do outro. Conceição Evaristo, em sua obra literária, propõe a superação dessa outremização. Tanto que muitas personagens da autora assumem a situação discursiva, tornam-se narradoras, sujeitos de fala que se pensam e questionam seu lugar social, a exemplo do excerto seguinte:

Eu, Bica, sei um pouco do segredo. Um pouco do saber basta. O saber compromete, penso eu. Idago sabia, falou, dançou. Morreu. Feriu o código de honra. A palavra dada. A palavra que não se escreve, pois escrita está na palma e na alma de cada um. É preciso trazer sempre a mão aberta. O jogo é limpo. Traiu, caiu. Idago mereceu, aliás, era traidor desde menino. Um bundão, safado. Na escola, era todo mundo ou quase todos a destelhar a cantina para pegar a merenda armazenada. Uns subiam, outros vigiavam. Só queríamos os biscoitos, comer com antecedência, o que era nosso. Premiar a nossa fome anterior, a do momento e a posterior (EVARISTO, 2018, p. 102).

A personagem Bica ilustra bem o seu lugar de fala, posicionando-se diante do conhecimento em relação à dura realidade vivenciada. Sabe porque Idago morreu, bem como seus outros companheiros de infância e juventude. Conhece o motivo porque destelhavam a cantina da escola para pegar a merenda, sendo esse motivo a fome. As personagens de Evaristo assumem uma voz enfática para denunciar e questionar as desigualdades sociais da condição do afrodescendente, que vive ainda carregado de preconceitos, traumas e limitações sociais.

Reconhecer a definição de lugar de fala de Djamila Ribeiro é dirigir-se à reflexão sobre as continuidades temporais e também à interseccionalidade que têm caracterizado a literatura produzida pelas escritoras negras. Desse modo, não se pode analisar o gênero isolado de raça, de classe e de uma série de outras questões. Ribeiro parte das considerações teóricas de Simone de Beauvoir (1980), por ter percebido que, em meios

androcêntricos, a mulher é o Outro por “não ter a reciprocidade do olhar do homem” (RIBEIRO, 2019, p. 37). Ribeiro ainda avança para a reformulação do conceito construído por Grada Kilomba, ao notar que “a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade” (RIBEIRO, 2019, p. 37) que a origem colonial, patriarcal e escravocrata do Brasil intensificou. É perceptível que as personagens de Conceição Evaristo vivem essa ausência de reciprocidade, tanto em relação ao masculino, como também em relação ao racismo estrutural da sociedade brasileira. A autora subverte a estrutura dessa sociedade ao dar voz ativa às suas personagens, conforme notado, encaminhando para a autorrepresentação e (re)construção da subjetividade do sujeito colonial.

O fenômeno da outremização também é tratado por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004), que desenvolvem uma investigação do feminino na literatura, percebendo uma problemática na representação literária da mulher que até então sempre foi construída pelo olhar masculino. A escrita de autoria feminina vem contrariar essa tradição, quando a mulher questiona sua especificidade, abrindo possibilidades de novas veredas. As autoras apontam o fim de um longo silêncio e um novo tempo diferente daquele marcado pelo silenciamento e apagamento de suas obras na historiografia literária. A mulher passa a construir um saber no lugar desse silenciamento e, finalmente, na segunda metade do século XX, a conquista da autonomia da escrita foi alcançada. Nesse movimento de trânsito, foi possível implantar um modo novo de ver a realidade e efetivar uma simetria entre as palavras e as coisas.

A mulher, no decorrer da tradição literária, foi, ao mesmo tempo, um desejo e uma construção do masculino, atitude que tipifica a ação do sujeito colonizador. As primeiras mulheres escritoras não romperam o silêncio, propriamente, pois suas produções tomavam como paradigma as estratégias da literatura de autoria masculina. A novidade surgiu após um longo processo de questionamento e de afirmação da identidade feminina. No caso das mulheres negras, o processo foi mais complexo e situou-se sobre outras particularidades como a questão de gênero, de raça, de falta de representação nos movimentos sociais hegemônicos, pois carregavam o peso da escravatura e da subordinação.

Nessa perspectiva de análise, encontra-se o questionamento de Sojourner Truth de Swartekill, em um de seus discursos: “E não sou uma mulher!?”. É interessante retomar o discurso improvisado de Truth:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhe para mim! Olhe para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha no celeiro e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma Mulher? Eu consegui trabalhar e comi tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravo. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher!? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de a sua parte não completar minha medida! Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma Mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisa para dizer (TRUTH apud RIBEIRO, 2019, p. 19).

Truth, em seu discurso, ainda no século XIX, evidencia o dilema que o feminismo hegemônico viria enfrentar em relação à universalização da categoria mulher. É, nesse sentido, que Djamila Ribeiro (2019, p. 31) nota que “as identidades foram forjadas no seio de sociedades coloniais”, o que leva pessoas brancas a “ainda insistirem no argumento de que somente elas pensam na coletividade”. Ribeiro argumenta que “ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falar pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais” (RIBEIRO, 2019, p. 31).

Sojourner Truth tornou-se um referencial nessa luta pela superação da universalização da categoria mulher, resgatando a mulher negra da invisibilidade ao apontar o seu traço distintivo. Boa parte das ações e discursos teóricos dos movimentos feministas permaneceram sob o véu da universalização da mulher, pois, conforme demonstra Djamila Ribeiro, o discurso feminista também se situou como uma teoria de colonizados e colonizadores, porque imbuída da visão europeia e burguesa das condições de vida da mulher.

Tais reflexões remetem-nos ao filósofo francês Jean Paul Sartre, em seu ensaio *Orfeu Negro* (1948), que toma a problemática do racismo para pensar como os movimentos da negritude encaminharam-se para a construção de uma voz que se opõe categoricamente ao opressor:

O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaça que tapava estas bocas negras? Que vos entoariam louvores? Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham, e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto (SARTRE apud LOBO, 1993, p. 161).

Aqui, a ideia de mordaça leva ao discurso feminino de Sojourner Truth, transcrito anteriormente, pois ela rompe com essas mordaças impostas por uma longa tradição histórica e se insurge afirmando o caráter distinto dos dilemas vividos pela mulher negra. Essa ideia remete às mulheres representadas na obra *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, cujas vivências apontam possibilidades tardias de fala da mulher. São recorrentes nos contos os registros da memória, recriando e reinterpretando as questões sociais, conforme a própria autora afirma em entrevista à *Carta Capital*, em 13 de maio de 2017:

Tudo para as mulheres negras chega de uma forma mais tardia, no sentido de alcançar tudo o que nos é de direito. É difícil para nós chegar nesses lugares. E eu fiquei pensando esses dias, quando foi que Clementina de Jesus aparece? Com mais de sessenta anos. E a Jovelina Pérola Negra? A própria Ivone Lara, quando ela vai ter mais visibilidade na mídia? E olha que estamos falando de produtos culturais que entre aspas “são mais democráticos”. E a literatura que é uma área mais do homem branco, apesar do primeiro romance ser de Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra, as mulheres negras vão chegar muito mais tarde (EVARISTO, *Carta Capital*, 2017).

As palavras de Conceição Evaristo comprovam que o rompimento com as mordaças e a consequente conquista do lugar de fala relacionados ao ato de escrever e publicar da mulher negra, apesar de terem sido tardios, é algo inquestionável. É louvável que, embora a literatura seja uma área mais ligada ao homem branco, o primeiro romance do gênero, ou seja, relacionado ao movimento negro no Brasil, tenha sido publicado por uma mulher negra, Maria Firmina dos Reis, cujo título *Úrsula*, não trazia o nome da autora na capa, e, sim, o pseudônimo “Uma maranhense”, em 1859. Maria Firmina, no entanto, não só conquistou, mas manteve seu lugar de fala como fez Conceição Evaristo.

O conto “Olhos d'água”, do livro do mesmo nome, é iniciado a partir da indagação “De que cor eram os olhos de minha mãe?”. Esta narrativa aborda a questão da voz da mulher negra a partir dos fenômenos sociais e das personagens e sua representação na sociedade. Ressalta a voz que rompe com os padrões e a importância da multiplicidade discursiva de uma mãe negra e pobre que tem olhos d'água, “Sim, águas de Mamãe

Oxum” (2018, p. 19), senhora de muitas águas. A mãe vive como lavadeira de roupas e sacrifica-se para cuidar dos filhos. Sendo a primeira de sete filhas, a narradora relata sua conexão com a maternidade e com a família quando retoma a história de sua infância e a de sua própria mãe e admite que as lembranças se confundem, pois, quando já adulta, em sua vivência, quer saber qual a cor dos olhos de sua mãe. É a narradora quem fala:

Eu me lembrava também de algumas histórias da infância de minha mãe. Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas. Ali, as crianças andavam nuas até bem grandinhas. As meninas, assim que os seios começavam a brotar, ganhavam roupas antes dos meninos. Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando minha mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis, em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. [...]. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2018, p. 16-17).

Esse questionamento é significativo para o livro, pois ele se vincula indiretamente ao enredo dos outros contos de modo a construir uma só narrativa, isto é, o conto primeiro do livro, “Olhos d’água”, marcado pela estratégia do monólogo interior, é iniciado representando os dilemas interiores da mulher negra para, posteriormente, avançar para os dilemas exteriores, focando as tragédias pessoais das personagens e os impasses sociais vividos por elas. Nesse sentido, contos como “Ana Davenga”, “Duzu-Querença”, “Maria” e “Quantos filhos Natalina teve?” assumem dimensões sociais, numa espécie de relato das contingências. O conto “Beijo na face” recorre à ideia do encontro consigo mesma, da autodescoberta, da libertação, mantida nos contos “Luamanda” e “O cooper de Cida”. A partir do conto “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, pode-se perceber a superação da dicotomia social-existencial, pois a indagação de si está mais presente. Há, entretanto, a despeito desses estágios, uma espécie de indagação contínua do eu em busca de alcançar a compreensão sobre a problemática social, existencial e de gênero. Portanto, o questionamento de si, na perspectiva dos contos da obra, encarnam igualmente questionamentos histórico-sociais, o que aponto que a consciência individual está atravessada por dilemas da coletividade.

Na narrativa de Conceição Evaristo, é possível identificar os fragmentos do cotidiano. Além disso, ela rastreia e tece fios do passado que assinalam a condição da mulher negra, o que se encaminha para o estabelecimento da própria condição identitária. A memória configura, nesse âmbito, uma trajetória de retorno ao útero. Isso se evidencia

no questionamento sobre a cor dos olhos da mãe, no conto “Olhos d’água”, e no retorno à cidade natal, à casa da mãe no interior de Minas Gerais. A própria dimensão “líquida” dos olhos maternos, apontam para o líquido amniótico. Na literatura de autoria feminina e nas literaturas africanas em língua portuguesa, o diálogo com a ancestralidade, sobretudo feminina, em estratégia discursiva recorrente, constitui um dos modos de construção da identidade, pois ao retornar às suas origens a personagem encontra-se consigo mesma. Voltar ao passado é, também, um modo de estabelecer-se, centrar-se e projetar-se para o futuro. O regresso, por meio das indagações insistentes, apresenta-se como restabelecimento da origem que promove a autorredefinição. Nesse sentido, o conto “Olhos d’água” encontra, ainda, uma ressonância significativa e esclarecedora em uma das composições de *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo:

Vozes-mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

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, 2017, p. 24).

O poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, ao rememorar as vozes da bisavó, da avó e da mãe, permite refletir uma literatura consubstanciada na afro-brasilidade. Essa referência insere a voz lírica na condição da mulher negra e reconhece sua raiz de escravização. Encontra-se no poema um eco que repercute o trajeto das mulheres negras e que remete à invisibilidade projetada no presente. O ideal presente para o eu-lírico, mulher negra, é o de tomada de consciência para projetar o futuro representado pela voz da filha.

O poema materializa uma ideia cara à autora, de que o silêncio também fala. Note-se que, se a avó é símbolo de obediência, aparentemente, irrestrita, a mãe empreende uma saída dessa condição ao ecoar baixinho a revolta. Na voz da mãe, portanto, surge a revolta silenciosa da avó. Ao reverberar pelas mulheres de uma mesma genealogia, a revolta encontra o ato na filha, fenômeno que aponta para uma nova dimensão da existência das mulheres afro-descendentes, pois o ato alcança a liberdade. Esse poema, conforme o título do livro já sinaliza, acentua a preponderância da memória na condição identitária dos indivíduos, nesse âmbito, somente o passado pode reconfigurar a condição presente e o próprio futuro.

As mulheres negras e pobres vivem dilemas, enunciados na composição, cuja origem se dá na diáspora africana, manifesta-se na condição dos sujeitos africanos escravizados do Brasil e permanece nas contingências vividas pelos sujeitos que vivem cotidianamente o racismo. Assim, no poema, uma imagem leva-nos a outras imagens que se desdobram em outros estágios.

Heloisa Toller (2018, p. 10), no prefácio do livro *Olhos d'água*, afirma que “[o]s contos, assim, equilibram-se entre afirmação para trazer consciência, entre a denúncia e a celebração da vida, entre o nascimento e a morte”. Tal aspecto encontra-se presente nos contos do livro em estudo e no poema “Vozes-mulheres”. Isso porque, no poema, o passado é recuperado para ser negado e para a transformação do futuro. É o eco-revolta que gesta o ato-revolta. Toller afirma também que “[o]s contos, sempre fincados no fugidio presente, abarcam o passado e interrogam o futuro. Sintomaticamente, são muitos e diversos os velhos e as crianças que o habitam. O passado é inevitavelmente implacável, o futuro, em geral duvidoso, certas vezes inexoravelmente negado” (2018, p. 10). Também o poema abrange o passado para com ele romper e projetar um futuro diferente, em que o eco não é mais decorrente de uma tradição de submissão, mas a ressonância de novos tempos, marcados pelo signo da liberdade. Registre-se, ainda, um traço recorrente

na obra da autora que é a presença de duas pontas, a infância e a velhice, conforme notou Toller. A criança e o velho, marginalizados e manipulados na sociedade industrial, tomam na obra de Evaristo uma dimensão que se vincula à lógica da cultura africana, sobretudo no que condiz ao ancião, símbolo de sabedoria entre as comunidades de África. O registro memorialístico, desse modo, assume a dimensão de resistência ao apagamento que tipifica a atitude colonizadora.

No conto “Olhos d’água”, a narradora identifica os olhos da mãe marcados pelas lágrimas, “eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face” (EVARISTO, 2018, p. 18). Esses olhos, apontados como “águas correntezas”, assinalam o sofrimento que marca várias gerações de mulheres negras, assim como apontado no poema “Vozes-mulheres”. O ciclo de desumanização, de ausência de consciência identitária, parece ser rompido no momento em que a voz narradora toma consciência de sua condição marginal, pois “os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra” (EVARISTO, 2018, p. 19). Advém dessa identificação a transformação que aponta para a emancipação, sendo a filha, novamente, como no poema, a promessa dessa mudança libertária.

Em “Olhos d’água”, o relato sobre a dureza da vida de uma família remete o leitor à realidade cotidiana de parte da sociedade que luta pela sobrevivência. Retrata a batalha de mães, em especial, as mães que, por serem negras, vivem à margem e sozinhas, para saciarem “o sonho de comida” dos filhos. A voz que fala, ou seja, a primeira das sete filhas, ao trazer a figura da mãe pela recordação, narra a sua própria luta, o que Conceição Evaristo chama de *escrevivência*, isto é, a escrita que brota do cotidiano, das lembranças e das experiências vivenciadas. Ela dá visibilidade e voz às personagens que passam a ocupar o seu lugar de fala.

A escritora Djamila Ribeiro (2019), conforme discutido anteriormente, percebe a mulher negra como sendo “o outro do outro”, porque não tem a devida representatividade no lugar que ocupa. Segundo a autora, “[u]m dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade” (RIBEIRO, 2019, p. 82). A autora define “lugar de fala” e, apesar de não indicar sinais de como pensar esse lugar, esclarece que nem sempre ele é reconhecido e respeitado. Isso significa que, muitas vezes, aquele que tem o poder de fala utiliza-o no momento e no lugar não adequados: “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois ‘saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, racismo e sexismo’.” (RIBEIRO, 2019, p. 83). Ribeiro, ainda, diz que:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude e outras identidades (RIBEIRO, 2019, p. 69).

Assim, no conto “Olhos d’água”, o lugar de fala dessa filha, que não se lembra da cor dos olhos da mãe, é a indagação no sentido de reencontrar suas raízes e de livrar-se da culpa em relação ao distanciamento de sua progenitora no tempo e no espaço.

Assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe.

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz (EVARISTO, 2018, p. 18).

A representatividade da mulher negra demarca a resignificação da identidade dessa mulher, através do lugar de fala que passa a ocupar. Dessa forma, ao voltar ao passado, a narradora descobre apenas lágrimas na cor dos olhos de sua mãe.

No livro *A mulher escrita*, de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004), as autoras investigam a ação do feminino na literatura e a atuação da mulher na problemática representação literária diante do olhar masculino. Com isso, outras veredas abrem-se para um novo sujeito em sua especificidade na escrita e, desta forma, marca o fim de um longo silêncio, mostrando que a mulher edifica um saber no lugar do silêncio. O poder da escrita descerra a cortina para a contemporaneidade, amplia horizontes a quem esteve na invisibilidade e, agora, encontra caminho. Conforme sustentações discutidas pelas escritoras, o brilho é alcançado através da passagem pela angústia, pelo real, pelo impossível. Diante disso, a voz individual torna-se coletiva, promove um novo sentido e torna possível construir uma realidade com simetria e equilíbrio na escrita, como pode ser percebido na ficção de Conceição Evaristo.

A personagem feminina registrada pelo olhar masculino não é o que se encontra na literatura de Conceição Evaristo, pois essa autora escreve como corpo, de feminino para feminino. A partir de vivências do cotidiano, Evaristo apodera da fala e transfere-a para a personagem, conquista espaço e representatividade, o que antes era uma impossibilidade.

Assim, Branco e Brandão (2004, p. 122), tomando como guia a fórmula lacaniana de que “a mulher não existe”, buscam, no universo pré-discursivo da mãe, os princípios de uma “escrita feminina”, definem um novo conceito: “em lugar da impossibilidade de uma escrita, a escrita de uma impossibilidade”. Sobre o aspecto abordado, ou seja, a escrita feminina, Norma Telles (1992) afirma que:

A Literatura escrita por mulheres é, em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente. É uma arte que tanto expressa quanto disfarça (TELLES, 1992, p. 46).

O desejo de ampliar a literatura de autoria feminina é relevante diante da herança cultural que entrelaça significados, o que se percebe nos campos de atividades literárias e de análises semióticas. Adrienne Rich, como fizera Virgínia Woolf, “apontou a necessidade de um novo começo, querendo dizer que os materiais disponíveis para a simbolização e a figuração para os contextos das autoras são necessariamente diferentes daqueles tradicionalmente utilizados pelos homens (RICH *apud* TELLES, 1992, p. 46).

Ao falar sobre o lugar de fala da mulher, vale lembrar que, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) conduz a uma reflexão sobre a questão prática: “o subalterno como tal pode, de fato, falar?”. Essa reflexão leva a pensar sobre o comportamento das mulheres sem o poder de fala, marcadas pelo protótipo ideal de mulher que a sociedade estabeleceu, mas que é contrariada pela mulher negra entrevista na obra de Conceição Evaristo.

Essas mulheres subalternas remetem à ideia defendida por Spivak, conforme ressalta a prefaciadora da edição brasileira, de que lhes tirar a voz “é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p.14).

Diante do argumento sobre a desconstrução do comportamento que se repete ao longo de décadas de opressão, a imagem da mulher apresentada na contística de Conceição Evaristo rompe com o comportamento arraigado e conduz o olhar para um terreno que avistamos como a própria imagem da sociedade e que Spivak coloca como o subalterno:

A questão é, na verdade, que como objeto da historiografia colonial e como sujeito da insurreição, a construção ideológica de gênero mantém o masculino

no poder. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o subalterno como feminino está ainda mais envolto em sombras (SPIVAK, 2010, p. 82).

A questão do feminino subalterno estar mais envolto em sombras conduz à sua invisibilidade diante da construção de uma sociedade em que prevalece e valoriza o masculino com base no patriarcado. Através de sua contística, Conceição Evaristo representa a conquista dessa voz e a importância de ser ouvida e afirma que, “[e]u preciso acreditar no mundo e a literatura é o que me salva” (EVARISTO, 2018). Assim, segue desconstruindo a imagem de uma colonização portadora de nós da desigualdade racial e social e localiza essas vozes de mulheres negras em condições de serem ouvidas por um público antes inaudível a essa fala. Sobre a autorrepresentação, vale notar que a autora, no prefácio do romance *Ponciá Vicêncio*, registra que:

Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é dobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a serem vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (EVARISTO, 2017, p. 8-9).

Conceição Evaristo ressalta a luta de mulheres negras para publicarem suas obras. Ela, por meio da ferramenta literária, conquista espaços e inicia a desconstrução da memória sociocultural dominante no país em relação ao passado. Evaristo confere condições de vozes historicamente sufocadas, perdidas em um universo de memórias marginalizadas, se tornarem audíveis pela cultura letrada.

Nesse sentido, o fundamento de Djamila Ribeiro (2019) tem a proposta de contribuir com um debate que permita uma ação reflexiva mediante o empoderamento da mulher negra. O propósito é que o debate se substancie em diferentes perspectivas e conceitue o lugar de fala nos percursos de luta de mulheres negras e intelectuais da história. Ribeiro afirma:

Entender a cosmogonia africana e outras geografias da razão foi um instrumento de empoderamento para mim...[...] me fez enxergar a importância de tirar proveito do lugar de marginalidade que nos foi imposto. Isso é fundamental para entender que o “não lugar” de mulher negra pode ser doloroso, mas também potente, pois permite enxergar a sociedade de um lugar

social que faz com que tenhamos ou construamos ferramentas importantes de transcendência. Talvez aí eu tenha percebido a estratégia de ver a força da falta como mola propulsora de construção de pontes (RIBEIRO, 2018, p. 23).

Na contística de Conceição Evaristo, as mulheres negras ocupam justamente esse “não lugar”. Significativo, entretanto, é perceber que a personagem central do conto “O cooper de Cida” enfrenta dificuldades em enxergar de fora a sociedade, conseqüentemente, entender sua própria condição, por estar inserida e enquadrada no discurso hegemônico, por fazer parte dele como figura atuante. Ao tomar consciência de sua condição de moderno sujeito colonizado, Cida passa a se identificar com mulheres que vêm lutando para ser sujeito político, sem predomínio de um povo sobre outros povos em um conceito contra-hegemônico. Segundo Ribeiro,

É imprescindível que se leia autoras negras, respeitando suas produções de conhecimento e se permitindo pensar o mundo por outras lentes e geografias da razão. É um convite para um mundo no qual diferenças não signifiquem desigualdades. Um mundo onde existam outras possibilidades de existência que não sejam marcadas pela violência do silenciamento e da negação (RIBEIRO, 2018, p.27).

Assim, surge um discurso de resistência diante das obras de escritoras negras. A personagem Cida representa diretamente a possibilidade de novas conexões históricas entre sujeitos afrodescendentes. Diante deste contexto, abre-se um novo espaço para novas narrativas e Evaristo permite que essas mulheres pensem sua própria condição diante da opressão e, assim, se autodefinam. Ribeiro diz, ainda, que “[e]ssa necessidade de autodefinição é uma estratégia importante de enfrentamento a essa visão colonial [...] mulheres negras vêm historicamente produzindo saberes e insurgências” (RIBEIRO, 2019, p. 75).

Diante da problemática da opressão de mulheres negras e de desvalorização da literatura produzida por elas, Conceição Evaristo (2018) afirma que “[a] competência do sujeito negro é questionada a todo o momento. Foi preciso um jabuti (como ‘oscar’ da literatura brasileira) para legitimar minha escrita”. Assim, ressaltou ao afirmar que as “mães negras tiveram grande importância na edificação da língua ao contribuírem na educação das crianças”, fazendo, assim, surgir o português falado de forma simbólica provindo de outras raízes culturais.

O texto literário é um objeto social relevante, e as obras ampliam visões contribuindo para dinamizar o olhar não voltado apenas para si, mas de forma a ampliar

horizontes. Conceição Evaristo, com suas obras, evidencia uma postura crítica significativa diante disso, conduz as narrativas proporcionando o lugar de voz às suas personagens.

No conto “A gente combinamos de não morrer”, é estabelecido um pacto não de morrer, mas, sim, de viver, entre as personagens Bica e Dorvi. Nessa narrativa, Conceição Evaristo concede o lugar de fala a Bica, permitindo a ela narrar sua história e ser portadora do desejo pela escrita. Sobre essa questão, a escritora Kilomba afirma: “Enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora de minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28). Da mesma forma, ocorre na narrativa de Evaristo, em relação a Bica que se torna a protagonista que narra a si mesma:

Mas escrever funciona para mim como uma febre incontornável, que arde, arde, arde...[...]. Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida (EVARISTO, 2018, p. 108).

Assim como Bica revela seu encantamento pela palavra e mostra as condições nas quais vive, Conceição Evaristo expõe sua escrita baseada nas vivências e memórias, condutoras da ação autobiográfica e, por isso, as personagens tomam posse de suas vidas e repassam a relação entre o passado e o futuro, encarceradas pelas marcas sociais, como vícios, pobreza. É o seu processo de escrevivência, definido pela autora da seguinte forma:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... gosto de dizer ainda que a escrita é pra mim um movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2013).

Por este tão aguçado gosto pela palavra poética é que, em vários momentos da narrativa, Bica recebe do narrador o poder da fala. Seu discurso tem a marca da oralidade. Em dado momento, revela escrever desde criança. Relata um acontecimento em sala de aula quando estava com oito anos. Em um exercício de separar sílabas, ela pede para ir ao quadro escrever as palavras que havia construído: “pó, zoeira, maconha, craque, tiro, comando leste, oeste, norte, sul, vermelho e verde também” (EVARISTO, 2018, p. 108).

Sua escrita denuncia sua história de vida e a luta com as palavras: ‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito, muito...”. Por isso,

Quando eu morder
a palavra, por favor
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo, para assim versejar
o âmago das coisas.
(EVARISTO, 2010, p. 121).

Conceição Evaristo perpassa vários mundos e, diante da arte da escrita, seja em prosa ou em verso, estabelece relação entre a ação humana e o sofrimento advindo de uma fonte que abastece a literatura, contribui e solidifica, diante do olhar, as vozes que nomina de visões. É através da arte literária que a autora tira das mulheres negras a condição de vítima.

Bica é como um expoente de Conceição Evaristo, pois ela demonstra o gosto pela escrita e, mesmo diante de suas fragilidades, escreve para saciar o prazer advindo das palavras. Esse lugar de fala repassado para a personagem traz para si a intelectualidade da escritora. Desse modo, pelo discurso poético figuras historicamente subalternizadas assumem um lugar de fala e essa voz ganha um corpo situado geograficamente no espaço do contradiscurso ao poder hegemônico. Isso se manifesta, na ficção de Evaristo, através de personagens femininas como Luamanda, Ana Davenga e Duzu-Querença, analisadas no tópico a seguir.

1.2 – O corpo fala em “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”.

O corpo da mulher negra não é dela. Essa a sensação desde muito cedo.

DJAMILA RIBEIRO

Quero te viver, vivendo o tempo exato de nossa vida. Quero te viver me vivendo plena do teu, do nosso vazio buraco.

CONCEIÇÃO EVARISTO

A narrativa “Luamanda” transita entre a vivência de uma mulher de, aproximadamente, cinquenta anos, que passa por nostalgias e reflexões e mantém uma conexão com a lua nos prenúncios das paixões e nos momentos de “gozo-prazer”. A personagem exala sensualidade e erotismo. É mãe de cinco filhos, três homens e duas mulheres. Com a autoestima equilibrada, Luamanda é consciente em relação aos seus relacionamentos permeados por devaneios, amores, violência e resiliência em sua “vida-estrada”.

Não, a sua pele não denunciava as quase cinco décadas que já havia vivido. As marcas no rosto, poucas, mesmo quando observadas de perto mentiam descaradamente sobre a sua idade. Nunca ninguém havia lhe dado mais de quatro décadas de vida. Um dia o lance mais alto que ela orgulhosamente aceitara fora de 35 anos (EVARISTO, 2018, p. 59).

Assim, a personagem Luamanda pode ser vista como a representação das mulheres negras que constroem sua imagem na tensão entre a dor e o prazer. Quando Luamanda se torna mulher, transforma a experiência do início de suas vivências de amor e cumplicidade com outros corpos e vivencia as tensões entre os múltiplos enlances emaranhados por memórias erótico-amorosas.

Percebe-se essa tensão em Luamanda, pois ela vive com intensidade cada novo amor e sua sensibilidade de mulher apaixonada é a florada, porém perdida em um trágico relacionamento. Mesmo diante dos amores, ela mantém a esperança na possibilidade de retorno ao prazer. Os amores e o “corpo-afeto” de Luamanda são marcados por gritos que reverberam ecos como: “O amor dói?”, “O amor é terra morta?”, “O amor é terremoto?”, “O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?”, “O amor se guarda só na ponta de um falo, ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra?”, “O amor não cabe em um corpo?”, “O amor é um tempo de paciência?”, “O amor comporta variantes sentimentos?” (EVARISTO, 2018, p. 60-63). Esses gritos, que encerram cada parágrafo do conto, retratam as reflexões feitas pela

personagem diante de cada situação amorosa vivenciada, seja ela trágica ou inconsequente, com indivíduos diferentes.

A diferença entre indivíduos provoca questionamentos ao aproximar a realidade cotidiana do descaso. Assim, as mulheres negras vivenciam a objetificação imposta por companheiros que as colocam nas esferas da subjetividade, desconstruindo o relacionamento e um possível amor. A objetificação situa, ainda, a mulher como aquela que provoca prazer no outro, enquanto a personagem de Evaristo se situa como a subjetividade fruidora.

Os amores de Luamanda, parceiros e parceiras, todos a abandonam, mas a esperança mantém-se fecunda. A personagem considera-se livre para viver cada amor que ressurge e para amar aquele ou aquela que estivesse disposto a amá-la, mesmo que durasse apenas uma noite. Os inúmeros amores vividos são marcados por profundas cicatrizes. Algumas em seu corpo físico e muitas em sua alma. A violência é marcada ao término de um relacionamento em que o parceiro não aceita o rompimento, como podemos ver no fragmento abaixo:

A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha (EVARISTO, 2018, p. 62).

Essa cena fica marcada na vida da personagem como sendo uma animalidade sexual do parceiro, quando esse se utiliza de um espeto, objeto perfurante, introduzido no corpo dela, para demarcar como propriedade o “útero-alma” de Luamanda. O episódio reflete a violência sofrida pelas mulheres, sobretudo mulheres negras, no contexto patriarcal, logocêntrico e falocêntrico, que considera o corpo feminino como propriedade do masculino. Nos estudos pós-coloniais, inclusive, percebe-se o caráter significativo da colonização da mulher, tomada como território (BONNICI, 2009). A literatura de autoria feminina, frequentemente, toma pressupostos anti-colonialistas ao se opor à objetificação, às distorções, à homogeneização, à barbárie e violência do colonizador. Luamanda se situa como esse sujeito pós-colonial que resiste às intromissões da ideologia masculina. Note-se que ela é lesada no útero e na alma, em seu órgão de prazer, estimado, sua razão de viver. É tratada pelo parceiro como objeto, apesar da liberdade que prezava. Tenta

dizer não ser propriedade de alguém, mas ele, em um ato de vingança, impossibilita-a de ter prazer em outro amor. Esse prazer torna-se dor e deixa de ser vida.

No fragmento citado, Luamanda experimenta vivenciar uma morte dupla. Uma está relacionada à sua integridade moral e sentimental, a outra é física. Torna-se fria, congelada em suas partes de desejo. Essa abordagem remete-nos à obra *Os cantos de Maldoror*, de Lautreamont, no Terceiro Canto, que narra a história da menina que foi violentada com um objeto metálico, um canivete que faz o sangue verter:

[...]de tanto sangue vertido, prepara-se, sem empalidecer, a escavar corajosamente a vagina da pobre criança. Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos internos; os intestinos, os pulmões, o fígado e, finalmente, o próprio coração são arrancados dos seus fundamentos e arrastados à luz do dia pela abertura espantosa (LAUTRÈAMONT, 2015, p. 156).

O sangue vertido e a escavação da vagina, tanto nos cantos de Maldoror, quanto em “Luamanda”, permite perceber que a imagem da mulher perfurada é marcada pela presença de um sacrificador que se utiliza de sua animalidade para demarcar seu território de homem/macho, possuidor e dominador, que não enxerga a humanidade da mulher. E assinala dimensões sádicas do projeto colonizador, pois a vítima tem seu corpo desapropriado, desfigurado e violentado a fim de consolidar o projeto colonialista.

Na construção da narrativa, Evaristo desenvolve imagens fortes, utilizando-se de uma linguagem altamente poética que recria as experiências vividas por Luamanda, desde a infância e a adolescência até inaugurar novos ritos com seu corpo. Quando a voz narradora afirma, “[u]ma sensação estranha, algo como um jorro-d’água ou um tapa inesperado caiu sobre o rosto de Luamanda ao avistá-lo pela primeira vez” (2018, p 60), evidencia-se, na imagem “corpo-coração”, as primeiras indagações de Luamanda: “O amor é um terremoto?”. Assim como um terremoto, a cúmplice presença da Lua, quando Luamanda chora de prazer em sua estreia no sexo, tece elos em sua experiência primeira de vida- mulher. Surge a imagem do rito ocasionada pela cena íntima em que Luamanda vive uma emoção continuada e permeada de muitas relações afetivas como marcas do prazer inaugurado e continuado em cada ciclo da lua:

Um dia, aos treze anos, a cama do gozo foi arrumada em pleno terreno baldio. A lua espiava no céu denunciando com a sua luz um corpo confuso de uma quase menina, de uma quase mulher. Corpo-coração espetado por um falo, também estreante. Um menino que se fazia homem ali, a inaugurar em Luamanda o primeiro jorro, fora de suas próprias masturbantes mãos. E ambos

se lambuzavam festivamente um no corpo do outro. Luamanda chorando de prazer. O gozo-dor entre as suas pernas lacrimevaginava no falo intumescido do macho menino em sua vez primeira no corpo de uma mulher (EVARISTO,2018, p. 60).

Essa cena nos remete a um dos ciclos que Luamanda experimenta aos treze anos de idade em sua transição de menina para mulher em cumplicidade com a lua, astro fascinante, presente em seu nome e em seus momentos de amor. Segundo Chevalier e Geerbrant (1982, p.561), a lua “simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e crescimento”. Assim sendo, a transformação sem fim da lua faz com que ela seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida, representa o feminino e sua fertilidade, como visto no nome “Luamanda”, que remete a ligações e acontecimentos no ciclo lunar. Tais aspectos levam à significação do nome da personagem, ou seja, a lua manda, interfere, regula as ações e os sentimentos de Luamanda:

Era a lua a mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca (EVARISTO, 2018, p. 59-60).

Assim como a lua, levando-se em consideração o símbolo da fertilidade e o perfil da mulher que magnetiza e processa a cumplicidade de seus prazeres no início e no fim das suas gestações, metaforizadas como “buraco-céu aberto no seu corpo”, a personagem Luamanda torna-se cúmplice da comunhão universal com a vida.

O coração de Luamanda coçou e palpitou, embora a cara da lua nem estivesse escancarada no céu. Não fazia mal, a lua viria depois. E veio, várias vezes. Lua cúmplice das barrigas-luas de Luamanda. Vinha para demarcar o tempo grávido da mulher e expulsar, em lágrimas amnióticas e sangue, os filhos: cinco. Navegação íntima de seu homem no buraco-céu aberto de seu corpo (EVARISTO, 2018, p. 60-61).

O coração coçou e palpitou sem intimidar-se com a ausência da lua. A paixão pelo sexo mantinha a linearidade ad vida de Luamanda, que assume sem estigmas uma existência corpórea. A fidelidade a seu corpo, a incitava, a sexualidade e, desta vez, as barrigas-luas tinham o signo dos filhos e o cheiro de seu homem. Diante disso, em sua identidade, novas experiências afloram na representação da mulher sexualizada. Ela subverte as situações hegemônicas da sexualidade da mulher negra, tomada pela ótica da

animalização, para subvertê-la, poeticamente, em uma trajetória cheia de ternura e amores. Luamanda é detentora da posse de seu corpo e o reconhece como objeto de seu prazer diante de seus direitos e liberdade.

Essa transição entre a textualidade poética de Conceição Evaristo e o corpo-prazer da protagonista provoca transformação para outro corpo. Na comunhão em amar e na completude do prazer, Luamanda torna-se sujeito de seu corpo e de seu gozo, podendo este ser encontrado com uma igual:

Depois, tempos depois, Luamanda experimentava o amor em braços semelhantes aos seus. Os bicos dos seios dela roçando em outros intumescidos bicos. No primeiro instante, sentiu falta do encaixe, do membro que completava. Num ato de esquecimento, sua mão procurou algo ereto no corpo que estava diante do dela. Encontrou um falo ausente (EVARISTO, 2018, p. 61).

Os traços da androginia na mulher “Luamanda, Lua, companheira, mulher” (EVARISTO, 2016, p. 59), autoconsciente de seu corpo, questionam a ausência do falo, porém a imagem dos intumescidos bicos de outros seios roçando aos seus denunciam a expectativa física dos corpos. Concluído, o ato sexual, fora dos padrões costumeiros, deixa a Luamanda a sensação de que nada lhe falta e ela “encontra gozos-luas em corpos distintos e iguais aos seus” (EVARISTO, 2016, p. 61). Esse entrecruzamento que envolve paixão, gênero e sexo propõe uma análise que sinaliza prazer e habilidade com a aventura que rompe os padrões tradicionais.

E, quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (EVARISTO, 2016, p. 61).

A dimensão corpórea assumida pela personagem Luamanda é significativa porque interroga o corpo da mulher afro-descendente diante de um contexto de desapropriação e uso dele pela lógica da objetificação e animalização. Note-se que a personagem de Evaristo empenha uma auto-interrogação do corpo e promove sua reconstrução fora da lógica hegemônica. Conforme observa Zhumthor (2000, p. 28) “[m]eu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. Não só um conjunto de tecidos e órgãos, mas também suporte da vida

psíquica, social e institucional. Portanto, assumir o controle sobre o próprio corpo é, também, assumir lugar de fala, é empreender emancipação dos controles e ordenadores.

Luamanda, mulher erótica, que supera a dicotomia homem-mulher, é segura de seus desejos, cujos relacionamentos não são determinados por amarras sociais, envereda por uma sexualidade que tem como único fim a fruição e a autorrealização. Da mesma forma, Luamanda, num comportamento narcisista, usa o espelho em múltiplos momentos de sua vivência para indagar o que dela tencionava saber, como se percebe neste fragmento:

Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher, contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada, onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento (EVARISTO, 2016, p. 63).

Parafrazeando Cecília Meireles, poder-se dizer: em que espelho teria ficado perdida a sua face? A face de Luamanda. A protagonista reflete sobre sua existência, mas não se dá por vencida. Segue em frente, enfrenta as vicissitudes e recomeça, refazendo sua dignidade e o desejo de viver. Luamanda, como o oposto do eu-lírico de Cecília Meireles, utiliza-se do espelho como forma de autoafirmação, de confirmação de sua autoestima elevada, “Seria bela como a Velha Domingas lá das Gerais.” (EVARISTO, 2016, p. 63) e de seu erotismo à flor da pele. Suas paixões, sua sensibilidade são apresentadas e vivenciadas de forma desnuda e sem censura.

Já Ana Davenga, do conto homônimo, diferentemente de Luamanda que viveu vários amores e, até mesmo, os não amores, é uma mulher negra de um único relacionamento, de um único amor, Davenga.

Evaristo apresenta na narrativa a sensualidade de Ana de forma a seduzir e a provocar a sexualidade de seu companheiro Davenga. Descreve a imagem do homem e da mulher na posse de seus corpos e na sedução que leva o homem forte e destemido ao gozo-pranto nos momentos íntimos de total nudez. O corpo de Ana fala ao corpo de Davenga, transforma-o num menino que chora no momento do gozo. A sensualidade do corpo da mulher, que conquistara seu homem num movimento de dança enfeitiçante, hipnotiza-o, leva-o ao delírio, às lágrimas:

Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria para o seu

homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa (EVARISTO, 2016, p. 23).

É Ana Davenga quem faz o homem chorar após o ato sexual. É ela quem o transforma de homem forte a menino que verte lágrimas copiosamente. Ana, com sua sensualidade e sexualidade, demarca fidelidade ao seu homem: “Ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles” (p. 22). Consciente do poder de seu corpo sobre Davenga, importam-lhe o amor que os une e o prazer advindo do sexo. Ana, repleta de eroticidade, revela-se como sendo o centro daquela relação, o que valida a visão de Perrot (2003, p. 65) sobre a questão da sexualidade feminina: “O sexo das mulheres é um poço sem fundo, onde o homem se esgota, perde suas forças e beira a impotência”.

Em “Ana Davenga”, Conceição Evaristo explora e reforça a ideia da sensualidade e sexualidade da mulher negra sem, no entanto, objetificar o corpo dessa mulher, pois Ana é sujeito de uma relação em que há a troca, a parceria no prazer alcançado. Ana e Davenga completam-se, exploram-se mutuamente tocando-se, amam-se, alcançam, num mesmo instante, o ápice do prazer:

Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo[...]. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto (EVARISTO, 2016, p. 29).

A sedução exercida pelo corpo de Ana sobre Davenga inicia-se no momento em que a vê pela vez primeira: “Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro com a bunda” (EVARISTO, 2012, p.24). E, assim, a figura de Ana, sensual, rebolando, girando sobre si mesma, evoca o símbolo de movimento, vida, alegria e remete, por meio da coreografia do corpo e do balanço do samba, à dança africana que, realizada em círculo, mais do que uma expressão artística, é um poderoso meio de comunicação. Essa comunicação é estabelecida entre Ana e Davenga: “Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso” (EVARISTO, 2016, p. 25). Através do balanço sensual do seu

corpo nos movimentos da dança e do sorriso, Ana seduz Davenga e, sempre, no momento do gozo-pranto, um explode-se no outro.

Também na narrativa “Duzu-Querença”, o corpo da mulher negra é visto como símbolo de sedução. No entanto, diferentemente do corpo de outras mulheres negras entrevistadas em *Olhos d’água*, seu corpo é objeto do prazer do outro.

Desde pequena, ainda criança, Duzu-Querença suporta grandes mudanças em sua vida, devido às dificuldades familiares. Diante disso, a personagem rompe os vínculos geográficos e sai de um lugar e vai para outro, o que remete à imagem de desterritorialização. Esse processo abrange a saída de seu território para viver em um lugar diferente. E, “quando Duzu chegou pela primeira vez na cidade ela era menina, bem pequena” (EVARISTO, 2018, p. 32).

Esse processo de rompimento com os próprios costumes, retirando-se do local em que vive para enfrentar o desconhecido, desfaz o conjunto de imagens armazenados no inconsciente e estas se reconfiguram lentamente à medida que se edifica e constrói um novo espaço material com seus costumes.

Esse processo de desterritorialização conduz a personagem a uma mudança de vida, traçada pelo pai, buscando a possibilidades de dar à filha uma vida com melhor qualidade e que tivesse uma evolução ao “caminhar para o amanhã” (p. 32). A narradora revela:

Quando Duzu chegou pela primeira vez à cidade, ela era menina, bem pequena. Viera numa viagem de trem, dias e dias. Atravessara terras e rios. As pontes pareciam frágeis. Ela ficava o tempo todo esperando o trem cair. A mãe já estava cansada. Queria descer no meio do caminho. O pai queria caminhar para o amanhã. O pai de Duzu tinha nos atos a marca na esperança. Era preciso aprender outros meios de trabalhar.[...] Era preciso também dar outra vida para a filha. Na cidade havia senhoras que empregavam meninas. Ela podia trabalhar e estudar. Duzu era caprichosa e tinha cabeça para leitura. Um dia sua filha seria pessoa de muito saber (EVARISTO, 2018, p. 34).

Esse contexto aborda a questão de Duzu-Querença, ainda criança, levada à cidade pelos seus pais em busca de oportunidades de trabalho e estudo. No entanto, ao contrário disso, o contexto de privações a leva para a prostituição. A narrativa aborda a violência, os abusos sexuais, psicológicos e físicos a que a personagem é exposta. Brandão (2004), em seu livro *A mulher escrita*, ao referir-se à personagem Lucíola do romance do mesmo nome de José de Alencar, refere-se ao deslocamento no espaço e no tempo: “Criatura marginalizada, ela agora não pertence nem à sociedade de onde veio, nem à sociedade

que frequenta como cortesã, exclusivo objeto de sexualidade” (BRANDÃO, 2004, p, 45). Da mesma forma, a menina Duzu-Querença, fora do seu lugar de origem, torna-se objeto de exploração não só sexual, mas da dona do prostíbulo em que, inocentemente, trabalha. A menina Duzu-Querença, em sua nova vida, tenta descobrir onde realmente se encontra. Diante da tomada de consciência da nova realidade, faz indagações a partir desse novo território que lhe ensina coisas novas: “A moça do quarto estava dormindo. Em cima dela dormia um homem. Duzu ficou confusa: por que aquele homem dormia em cima da moça? (EVARISTO, 2018, p. 34). Dessa forma, Duzu reconhece seu novo espaço.

A casa que abriga meninas espelha o caminho que Duzu irá atravessar para encontrar o outro fluxo de sua vida e permitir conhecer-se através da prostituição. Duzu nunca teve escolhas. Ela presencia, no cotidiano, as cenas de sexo e não entende porque homens e mulheres agem assim. Inocente, envolve-se com os assédios dos homens, até que um dia resolve “entrar-entrando” no quarto de uma das mulheres.

E foi no entrar-entrando que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima das mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. Gostava de ver tudo aquilo tudo. Em alguns quartos a menina era repreendida. Em outros, era bem-aceita. Houve até aquele quarto em que o homem lhe fez um carinho no rosto e foi abaixando a mão levemente (EVARISTO, 2018, p. 33).

Sem entender o que acontecia, Duzu continua trabalhando na casa, transitando pelos quartos e, sua curiosidade a incita às cenas de sexo que visualizava. Até que “[u]m dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar” (EVARISTO, 2018, p. 33).

Essa cena reflete a própria face da mulher que surge como objeto de desejo, território colonizado, e o rompimento da inocência como o divisor em sua vida e não lhe é permitido que tenha voz. A menina Duzu, silenciada desde criança, é uma personagem que representa a imagem oprimida da mulher negra diante da sociedade, como nos coloca Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio de *Pode o subalterno falar?*, de Spivak, ao perceber que toda uma estrutura social, no Ocidente, tende a “reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (ALMEIDA, 2014, p.14). O subalterno é o sujeito destituído de representatividade, pertencente às

camadas mais baixas da sociedade, que sofre a exclusão do mercado, sendo destituído de representação política e legal, portanto, fora do estrato dominante.

Dessa forma, a menina Duzu não tem espaço para expor seus próprios desejos, nem condições de se impor contra a exploração de seu corpo por parte dos membros plenos do estrato social dominante. Diante disso, Almeida (2014, p.16) destaca que para Spivak “o processo de autorrepresentação do sujeito subalterno também não se efetua, pois, o ato de ser ouvido não ocorre. Ao concluir que o subalterno não pode falar, Spivak vai além de uma mera resposta objetiva a essa pergunta”, pois a teórica problematiza a estrutura social que até mesmo propõe que a fala do subalterno e do colonizado sofra a intermediação teórica da voz do intelectual ocidental. Tal fenômeno, conforme destaca Spivak, confirma a exclusão dos sujeitos. É exatamente o que ocorre com Duzu, pois a ausência de poder a silencia. Além disso, o processo de construção de sua personalidade está em mutação, sendo acrescido o conhecimento apenas nas experiências diárias da prostituição e da servidão subalterna.

Djamilla Ribeiro, citando um diagnóstico de Simone de Beauvoir em relação à submissão e à dominação, destaca, “sobre a categoria gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas” (RIBEIRO, 2019, p.35) Os sentimentos e desejos da menina Duzu inexistem e a condução ao prostíbulo sentencia seu destino de miséria e invisibilidade, de sujeito sempre agenciado pelo poder externo.

A menina Duzu é sexualmente explorada e, em silêncio, inconsciente do que está acontecendo, mais uma vez, aceita o que lhe é determinado em troca da possibilidade de sobrevivência. Assim, diante da agressão à menina, a dona do prostíbulo não considera o estupro nem lhe dá oportunidade de voz. A partir daí a, agora, mulher Duzu passa a ter um quarto como espaço íntimo para receber seus homens-fregueses, sob a supervisão da escravidão sexual da dona do prostíbulo. Duzu, prostituta, convive com os abusos, os estupros e a violência que se tornam corriqueiros em seus intensos dias de mulher objeto.

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida (EVARISTO, 2016, p. 34).

No decorrer da narrativa, Duzu vivencia todos os dilemas da mulher objetificada, em sua condição de marginalizada e invisível na casa de prostituição. Torna-se prisioneira diante de sua própria inação. Porém, conscientiza-se da desigualdade de direitos e valores que vive perante a sociedade e, como prostituta, resolve voltar ao morro e tentar superar a exploração. Seus dias, fora da zona, agora seriam ao lado dos filhos, porém, “[f]oi retornando ali que Duzu deu de brincar de faz de conta” (EVARISTO, 2018, p. 35).

Duzu olhou em volta, viu algumas roupas no varal. Levantou com dificuldades e foi até lá. Com dificuldade maior ainda, ficou nas pontinhas dos pés abrindo os braços. As roupas balançavam ao sabor do vento. Ela, ali no meio, se sentia como um pássaro que ia por cima de tudo e de todos. Sobrevoava o morro, o mar, a cidade. As pernas doíam, mas possuía asa para voar. Duzu voava no alto do morro. Voava quando perambulava pela cidade. Voava quando estava ali sentada à porta da igreja. Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real (EVARISTO, 2018, p. 35).

Os devaneios em que a personagem adentra são, pelo que tudo indica, remanescentes da contração vivida diante da dor que, nesse momento, prenuncia a morte. Aliada a suas memórias, associa a ausência de direitos e o entorpecido silêncio por toda a vida ao sonho de fantasiar-se de estrela. A coreografia dos lençóis em sua dança pelo ar invade o olhar e a mente de Duzu que carrega, na saudade, os sonhos de menina em sua fantasia de ser uma leitora, ao ritmo de suas quimeras há muito esquecidas. E um lençol dançarino em meio às roupas no varal conduz a arte do olhar agregando em Duzu as expressões de alegria ao sentir-se voando no encontro consigo mesma..

O símbolo das asas, adotado por Duzu, possibilita presenciar todos os lugares em que havia vivido na condução de seus delírios correlatos à subalternidade em que vivera se tornando prisioneira de seu corpo. Corpo este marginalizado, violentado. Diante do voo que a conduz, como desfecho de seu indulto, acredita que a liberdade experimentada seria como asas para voar. As asas simbolizam liberdade e voar abrange os delírios que a transformam em pássaro. Assim, levar para Duzu é triunfar no fluxo do tempo, é retirar a mordaza e resgatar a voz do feminino para os dias que lhe restam e, plainar com as asas imaginárias, “na cidade, no morro, nas escadarias, na porta da igreja” (2018, p. 35) por onde vivera.

Assim, observa-se que o corpo fala nos contos de Conceição Evaristo, em especial, nas três narrativas estudadas neste tópico. Em “Luamanda”, a protagonista revela-se uma mulher com autoestima elevada, pronta para um recomeço, apesar das

quedas. Viveu vários amores. Ana Davenga, do conto homônimo, vive a plenitude de um único amor em total entrega, sem questionamentos ou angústia, mesmo diante das incontingências sociais. Duzu Querença, protagonista do conto do mesmo nome, é estuprada ainda na infância e envolvida no mundo da prostituição, a princípio, sem consciência do mundo em que se encontra, mas que se reinventa por meio dos sonhos, do devaneio e da divagação. Nos três contos, Conceição Evaristo evidencia a mulher negra e marca o protagonismo do corpo feminino ao dar como título seus próprios nomes. Tal estratégia estabelece uma identidade cultural importante para as mulheres afro-brasileiras representadas pela autora, tema perseguido no capítulo seguinte.

2. IDENTIDADE CULTURAL

O momento em que o *sujeito negro* é inspecionado como um *objeto* de fetiche, um *objeto* de obsessão e desejo é descrito por Frantz Fanon como um processo de “despersonalização absoluta”, pois o *sujeito negro* é forçado a desenvolver um relacionamento com o eu e a performar o eu que tem sido roteirizado pelo colonizador, produzindo em si mesmo a condição, internamente dividida, de despersonalização.

GRADA KILOMBA.

Quando se fala em Identidade Cultural, a ideia que surge *a priori* é aquela que envolve raça/etnia, classe, cultura ou gênero. No entanto, tal ideia não se justifica plenamente uma vez que a cultura é fruto daquilo que os indivíduos realizam na vida coletiva e cotidiana, e esses indivíduos são múltiplos e estão em constante tráfego de um lugar a outro, performando, muitas vezes inconscientemente, percursos determinados pelo poder colonial. É, no cotidiano, no dia a dia, que os seres produzem, reproduzem, repassam ou violam os elementos culturais da despersonalização. Sobre este aspecto, Stuart Hall (1997, p.41) afirma que “toda a nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais”. Assim sendo, a Cultura é que produz as afinidades e as diferenças que são o resultado das trocas efetuadas entre os indivíduos.

Este capítulo trata de dois aspectos específicos da Identidade Cultural, nos contos de *Olhos d'água*, ou seja, uma abordagem sobre a “escrevivência” que caracteriza a obra de Conceição Evaristo. A autora parte de experiências vivenciadas ou observadas no cotidiano de sua vida, como as questões relacionadas à mulher afrodescendente projetada em uma nova escrita, isto é, uma mulher com funções opostas àquelas exercidas na Casa Grande, que trata de problemas étnicos e sociais pela ótica de quem os vive. São mulheres que, mesmo convivendo com suas dores e anseios, são portadoras da capacidade de saírem dessas situações e se reinventarem. A elas é dado o poder de fala. São, em sua maioria, sujeitos de sua história e, com raras exceções, objetificadas. Os contos “Beijo na face” e “O cooper de Cida” são os exemplos retomados no tópico seguinte.

O segundo aspecto referido é a “Ancestralidade” nos contos “Quantos filhos Natalina teve?” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, também de *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo. O legado deixado pelos antepassados caracteriza a ancestralidade cujo maior desafio é a construção ou a reconstrução de novos mundos. Seus componentes únicos são o mito, o rito e o corpo. Por meio da ancestralidade, a história dos indivíduos e a da coletividade é contada, propiciando sua perpetuação.

Os africanos, deslocados historicamente, através da diáspora, aqui se viram na contingência de se adaptarem culturalmente. Assim sendo, tornaram-se “sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 39). Nos contos de Evaristo, a ancestralidade está centrada na mulher afrodescendente.

2.1. Escrevivência em “Beijo na face” e “O cooper de Cida”

O revide e a resistência, postos em suas condições concretas, são retratados não apenas pela violência física, mas especialmente pela violência discursiva para a recuperação da identidade e da cultura e para a transformação da objetificação em subjetividade.

THOMAS BONNICI

Trago na palma das mãos, não somente a alma, mas um rubro calo, viva cicatriz do árduo refazer de mim.

CONCEIÇÃO EVARISTO

As páginas dos contos que compõem a obra *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, estão marcadas de símbolos de afetividade, dores, ancestralidade, alegrias, esperança,

gritos ou sussurros de um número sem conta de pessoas, homens e mulheres, em especial, mulheres negras, afrodescendentes que, na maioria das vezes, tiveram suas vozes caladas e a quem a autora concede um lugar de fala. É o que compõe sua escrevivência:

escrevivência vem do cotidiano dessa cidade que me acolhe há mais de vinte anos e das lembranças que ainda guardo de Minas. Vem dessa pele-memória-história passada, presente, futura que existe em mim. Vem de uma teimosia quase insana, de uma insistência que nos marca e que não nos deixa perecer, apesar de. Pois entre a dor, a dor e a dor, é ali que reside a esperança (EVARISTO, Itaú Cultural).

Para compor essa escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da história, da insana insistência, a autora usa seus dotes líricos, poéticos que fortalecem o seu fazer literário, resgatando a cultura da oralidade e sua mineirice que tornaram possível o registro de suas vivências por meio das palavras.

O objetivo da análise do conto “Beijo na Face” é identificar as inúmeras formas de violência vivida pela personagem Salinda e sua família. A autora reflete sobre o mecanismo de dominação à frente da violência subjetiva reminescente do patriarcalismo. Diante da ambição de poder do jugo masculino, muitas mulheres são aprisionadas e vivem reclusas em seus medos à margem da sociedade.

Conceição Evaristo, ao exercer a sua escrevivência, cria a história de Salinda enfatizando a violência psicológica no casamento e evidenciando como vivem, no cotidiano, inúmeras mulheres encarceradas em relacionamentos dominados pelo poder sexista, que ainda torna invisíveis os impactos dessa violência contra a mulher, em especial, a mulher negra. Giddens (1995), a respeito da temática da violência psicológica, afirma:

Os indivíduos podem estar propensos, por exemplo, a abusar emocional ou verbalmente de outra pessoa; como diz o ditado, o casamento é um substituto medíocre do respeito. Talvez o aspecto mais difícil da equalização do poder no relacionamento seja evitar-se o abuso emocional (GIDDENS, 1995, p. 207).

A violência doméstica, seja ela física ou psicológica, é também debatida por bell hooks (2019) como uma herança da violência patriarcal:

A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. Essa definição estendida de violência doméstica inclui a violência de homens contra mulheres, a violência em relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo e a violência de adultos contra crianças. O termo ‘violência

patriarcal' é útil porque, diferentemente da expressão 'violência doméstica', mais comum, ele constantemente lembra o ouvinte que violência no lar está ligada ao sexismo e ao pensamento sexista, à dominação masculina (HOOKS, 2019, p. 95-96).

Essa violência patriarcal associada à violência doméstica remete à dominação falocêntrica, heterossexista particularmente ao referir-se à mulher negra que presentifica negativamente sua imagem. Diante disso, consideram-se os preconceitos e os descréditos do feminino e da submissão. A narrativa gira em torno da trama de uma esposa que vive um casamento em crise e tenta experimentar um novo amor, sendo esse um amor homoerótico.

Salinda, diante da desarmonia com seu companheiro e da dura realidade de ser vigiada por um homem violento, sente-se frágil diante do poder machista e da contingência de ser vigiada a cada passo no seu dia a dia. A voz narradora assim relata:

Estava sendo observada em todos seus movimentos. A vigilância sobre os seus passos pretendia, se possível, abarcar até seus pensamentos. Ela, que até então fora sempre distraída, teve de aprender a prestar atenção a tudo e a todos. A mulher ou homem que estivesse assentado a seu lado no ônibus poderia ser o detetive particular que o seu marido tinha contratado para segui-la (EVARISTO, 2018, p. 52).

Sendo assim, Salinda certifica-se de estar sendo vigiada em todos os seus movimentos, passos e pensamentos. Ela, uma mulher distraída, a partir daí, conscientiza-se de que sua privacidade é violada. Desde então, vive uma ameaça constante e vive em permanente alerta: “Confirmou, porém, que estava sendo seguida, quando, numa noite, o marido, julgando que ela estivesse dormindo, falava alto na sala ao lado, e sem querer ela ouviu todo o teor da conversa. Ele pedia notícias de todos os passos dela (EVARISTO, 2018, p.53).

O marido vigiava-a e ameaçava cruelmente retirar dela os filhos: “Era preciso viver a calma e o desespero como se nada estivesse acontecendo” (EVARISTO 2018, p.52). Essa repressão, amealhada de medos diante das ameaças do marido, desperta o prazer da fuga para encontrar consigo mesma e aprender a amar-se e amar:

Havia quase um ano que a felicidade lhe era servida em conta-gotas. Pequenas gotículas que guardavam a força e a aparência de reservatórios infindos, de represas de felicidade inteira. Mesmo estando entupida de alegria, com uma canção a borbulhar no peito, Salinda precisava embrutecer o corpo, os olhos, a voz. Estava sendo observada em todos seus movimentos (EVARISTO, 2018, p. 52).

Desse modo, o termo “conta-gotas” aponta para a clandestinidade e invisibilidade da paixão por ela vivida e, diante da promessa de felicidade, tornando suas expectativas em reservatórios infindos de alegria, a protagonista, ciente de estar sendo vigiada em todos os seus movimentos, silencia-se e se relaciona de modo autoerótico com o próprio corpo.

Diante da mulher negra, submissa, muda, sem expressão, sucumbida pelo medo e condicionada ao silêncio, a personagem Salinda inicia seu processo de descobertas. Salinda, em “Beijo na face”, não reage, permanece tácita frente à destruição dos antigos conceitos de gênero, corpo e sexualidade ditados pela história. Assim, o silenciamento da personagem quebra os paradigmas impostos pela sociedade e ela rompe seu processo de invisibilidade diante de um novo laço de amor. Salinda renuncia à condição de inferioridade e, mesmo que de forma clandestina, passa a conduzir sua história, buscando o amor em outra mulher negra, uma sua igual:

Salinda tombou suavemente o rosto e com as mãos em concha colheu, pela milésima vez, a sensação do beijo impregnada do beijo em sua na face. Depois, com um gesto lento e cuidadoso, abriu as palmas das mãos, contemplando-as. Sim, lá estava o vestígio do carinho. Algo tão tênue, como os restos de uma asa amarela, de uma borboleta-menina, que foi atropelada nos primeiros instantes de seu inaugural voo. Rememorou ainda o corpo que um dia antes estivera em ofertório em seu lado (EVARISTO, 2018, p. 51).

A narrativa destaca o relacionamento amoroso entre Salinda e outra mulher negra, “(...)o nítido rosto da amiga surgiu para afirmar a força de um amor entre duas iguais. Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de *dreads* a lhes enfeitar a cabeça. (...) e um leve fugaz beijo na face” (EVARISTO, 2018, p. 57). Vestígios de carinho trazem consigo a sensação de ternura e são revividos na delicadeza de seu momento liberdade. Refaz os gestos, acariciando no rosto e na palma das mãos, os vestígios do beijo em sua face, os resquícios da delicadeza da asa de uma borboleta que fora esfacelada em seu inaugural voo. Contudo, o lado erótico da protagonista revela a amabilidade ao estar com alguém à sua semelhança. Salinda encontra uma nova vida amorosa e, com esse amor, passa a estar em comunhão.

O autodesvendamento evidencia, no amor e na relação homoerótica entre duas mulheres um sutil relacionamento de ternura e compatibilidade. Assim, Salinda descobre o espaço social onde é gestada uma nova estrutura denominada “sexualidade plástica”, cuja construção “significa um processo mútuo de autodesvendamento”, como afirma

Giddens, (1993, p.85), uma sexualidade em descoberta em que o prazer é o objetivo principal.

A emergência do que eu chamo de sexualidade plástica é crucial para a emancipação implícita no relacionamento puro, assim como para a reivindicação da mulher ao prazer sexual. A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu (GIDDENS, 1993, p. 10).

Dessa forma, uma nova possibilidade de desejo reconstrói-se diante da desmotivada mulher casada e oprimida. A narradora enfatiza que a protagonista que vivia em constante repressão aprende a amar-se, e o prazer de seus dias é a fuga que promove para se encontrar consigo mesma e com a outra: “Salinda, no quarto destinado a ela, podia se dar, receber, se ter e ser para ela mesma e para mais alguém. Tia Vandu era guardiã do novo e secreto amor de Salinda” (EVARISTO, 2018, p. 53). Encontrar-se com esse amor a fortalecia e a colocava em um espaço só seu. Rompia com sua invisibilidade e com a violência e o poder coercitivo do marido pela autodescoberta e pelo autoerotismo. Era o início da esperança:

Ela estava aprendendo um novo amor. Um amor que vivia e se fortalecia na espera do amanhã, que se fazia inesperadamente nas frinchas de um momento qualquer, que se revelava por um simples piscar de olhos, por um sorriso ensaiado na metade das bordas de um lábio, por um repetir constante do *eu te amo*, declaração feita, muitas vezes, em voz silenciosa, audível somente para dentro, fazendo com que o eco dessa fala se expandisse no interior mesmo do próprio declarante (EVARISTO, 2018, p.51/52, grifo da autora).

Aprender um novo amor e fortalecer-se para viver o amanhã permitem a Salinda renovar-se e, assim, se refazer inesperadamente ao se revelar em um piscar de olhos. O “eu te amo” (2016, p.52), que há muito não ouvia por parte do marido violento, torna-se audível, expande e reverbera na dança do corpo das duas mulheres que se concebem em uma só. A cumplicidade entre as duas, mesmo que esteja invisível para a sociedade, permite o início de um novo ciclo em sua vida e passa a integrar sua história.

Salinda, fracionada entre o marido e o novo amor, indica a figura de uma ampulheta, que se solidifica através do tempo vivido e do tempo a viver. Logo, o lado vazio da ampulheta remete ao final do relacionamento com o marido enquanto o outro

lado, ao se encher de areia, passa a significar a completude que se dá na solidificação da relação com a outra:

Havia dois tempos fundamentais na vida de Salinda: um tempo em que o marido estava envolvido e cada vez mais se diluía e o tempo em que o novo amor se solidificava. Daí a uns minutos, o homem chegaria, poderia vir calmo, amigo como nos bons tempos de namoro e ainda durante alguns anos de casada. Sim, tinha sido dele, o lugar do cálido amor de adolescente. Foi ele a primeira pessoa que a tornou apta e ávida para todos os demais amores que ela veio a ter. Podia chegar também amargo, agressivo, infeliz, querendo arranhar a face da felicidade dela (EVARISTO, 2018, p. 54).

Assim, passa a haver dois tempos na relação entre Salinda e o marido: um refere-se às conquistas que solidificavam o amor, e o outro, o desequilíbrio e a possessão que acentuavam e arranhavam sua felicidade. Esse comportamento duplo de seu companheiro torna-a distante e desperta-lhe o desejo de refazer sua vida, seu futuro. A desconstrução de seu relacionamento com o marido e a construção de um novo amor estão refletidas no ato de, lentamente, desfazer a mala, enquanto distrai-se com a lembrança do encontro vivido na noite anterior:

A mala ia sendo desfeita lentamente enquanto tempo distintos amalgamavam-se em suas lembranças. [...] A ausência de qualquer som transportou-a novamente para os poucos dias vividos em Chã de Alegria. No dia anterior, tinha levantado cedo guardando no rosto e no corpo as marcas do encontro vivido na noite. Feliz, cantou, soltou a voz pelas terras de Chã de Alegria. As crianças acordaram ao som da ave-mãe que não estava presa na gaiola (EVARISTO, 2018, p. 54).

O ato de desfazer a mala remete a uma situação de conflitos a serem desfeitos, assim como sugere a ideia de mudanças e recomeços que as pessoas guardam em sua intimidade e levam para outro lugar. A mala também encaminha às contradições vividas, é a imagem da reflexão sobre seu relacionamento com o marido, sobre as brigas constantes, sobre as ameaças de tomar-lhe os filhos e sobre a violência no cárcere doméstico, metaforizado com a expressão “gaiola”.

O cárcere doméstico apresentado na narrativa se dá através da cena “vinha há anos adiando um rompimento definitivo com ele. Tinha medo, sentia-se acuada, embora às vezes pensasse que ele nunca faria nada, caso ela o deixasse de vez” (EVARISTO, 2018, p.53). Nessa cena, apesar de Salinda não estar visivelmente encarcerada, era dominada pelo medo, acuada e sem forças para sair do impregnado encarceramento. Não havia marcas de agressão física, mas profundas marcas de intimidação, de dominação, de

ameaças e de violência psicológica, mesmo sem justificativas. Em relação a esse tipo de violência, bell hooks afirma:

Em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência como meio aceitável de controle social. Grupos dominante mantêm poder através da ameaça (aceita ou não) de que castigo abusivo, físico ou psicológico, será usado sempre que estruturas hierárquicas em exercício forem ameaçadas, quer seja em um relacionamento homem-mulher, quer seja na conexão entre pais ou mães e crianças. [...] O pensamento sexista continua a apoiar a dominação masculina e a consequente violência(HOOKS, 2019, p. 99).

Considerando a vida de Salinda em companhia do marido, pode-se observar que a cultura de dominação de que fala bell hooks faz-se uma constante no conto “Beijo na face”. A narrativa focaliza a vida de mulheres negras que vivem resilientes diante da opressão do companheiro permeada por sofrimentos silenciosos e impostos pela sociedade de dominação machista e violenta.

Em outra parte do conto, é possível encontrar a descrição da violência doméstica vivida por Salinda: “Das perguntas maldosas feitas de maneira agressiva surgiu uma vigilância severa e constante, que se transformou em uma quase prisão domiciliar” (EVARISTO, 2018, p.55). Este fragmento retrata bem o comportamento de um homem que subjuga a mulher e a mantém em severo domínio. Assim, diante das inúmeras farpas não se encontram gentilezas nem amor. A angústia gerada pela violência é percebida, inclusive, na ausência do marido, como se pode ver nesta cena:

Salinda se lembrou das ameaças do marido. Preferiu desacreditar que ele tivesse coragem suficiente para qualquer decisão. Entretanto, não se tranquilizou, alguma coisa estava acontecendo. Levantou aflita procurando os cigarros. Buscou uma caixa de fósforos que deixou cair no chão. O ligeiro barulho da caixa caindo no solo retumbou como uma bomba atômica, e Chã de Alegria se desenhrou em sua mente (EVARISTO, 2018, p. 56).

Diante das constantes ameaças agressivas e da coerção emocional, os cigarros funcionam como uma válvula de escape para a descontração. O barulho da caixa de fósforos ao cair no chão, retumbando como uma bomba, dá a ideia da extensão da aflição que se apodera de Salinda.

A violência e a insatisfação vividas por Salinda no relacionamento conjugal refletem-se na imagem do circo, na figura da corda bamba, do malabarismo e do equilibrismo:

Bem cedo, quando a manhã ainda estava no nascedouro, ela gozou antecipadamente a doce aflição que sentiria à tarde ao deparar-se com o equilibrista. No circo, o momento que Salinda mais gostava, era o de vigiar a acrobacia do bailarino na corda bamba. Naquele dia, quem se apresentava era uma mulher. Salinda vigiou os passos cambaleantes da moça tentando se apumar sobre um tão fino e quase imperceptível fio. Ela sabia que, qualquer passo em falso, a mulher estaria chamando a morte. Por um momento pediu para que tudo se rompesse. E, como equilibrista, ela mesma sentiu um gosto de morte na boca, mas logo se recuperou mordendo novamente o sabor da vida (EVARISTO,2018, p. 56).

No nascedouro do dia, Salinda tenta equilibrar-se na esperança, pois sua instável vida percorre um caminho rumo ao desconhecido dia de amanhã e, estar na corda fina e bamba exige vigilância e acrobacia para sustentar os dias vindouros. Ela se vê sempre como um equilibrista que não pode titubear em passo falso diante da violência psicológica vivida em seu casamento. Diante disso, o gosto da morte ronda, sente-o na boca a cada salto acrobático no imperceptível fio de seus dias que, em vários momentos, desejou que rompesse.

Salinda é uma imagem feminina que cresce na narrativa, pois ela, apesar de não possuir o lugar de fala, representa a mulher negra que parte para a ação no sentido de fugir de uma situação opressora por meio da conquista de uma condição em que se sobrepõem o afeto, a cordialidade, a troca no dar e receber na relação amorosa. Salinda rompe com os padrões impostos pela sociedade que prega um casamento nos moldes tradicionais, em que o homem tudo pode, e busca uma relação com um outro ser, uma sua igual.

O conto “O cooper de Cida” relata a urgência da personagem em viver os dias e suas múltiplas funções, como se os minutos fossem programados e que, por isso, “[c]orria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo” (EVARISTO,2016, p. 66). Em consequência “era preciso avançar sempre e sempre”. Assim, as ideias da pluralidade das ações realizadas a um só tempo, da astúcia em querer-viver intensamente, do corre-corre incessante encontram-se nas atitudes da personagem Cida, como se pode ver no fragmento:

De manhã, depois da corrida, ia à padaria, passava pela banca de jornal e trazia entre os dedos as notícias do dia que eram mal lidas. Rapidamente, graças ao curso de leitura dinâmica que fizera uns anos atrás, corria os olhos pelas manchetes tentando apreender os acontecimentos. Em casa, corria ao banho, ao quarto, à sala, à cozinha. Fervia o leite, arrumava a mesa, voltava ao quarto, avançava sobre o guarda-roupa e atracava-se ao uniforme de trabalho; logo depois já estava na sala fechando a porta e indo. Voava pelas escadas, pois o elevador era lento e no constante *cooper* ganhava a rua (EVARISTO, 2018, p. 66, grifos da autora).

Assim, o *cooper* que Cida realiza no calçadão da Praia de Copacabana surge como uma metáfora do imediatismo, da repetição, da correria com que realiza suas tarefas diárias.

A protagonista, entretanto, ao final do conto deixa de ser “o outro”, o subjugado, o condicionado para ser o sujeito de suas decisões e antecipa-se na execução de suas tarefas. Cida desempenha suas ações como uma figura múltipla e foca sua dinâmica de atividades ao exercer todas as tarefas ao mesmo tempo, executando-as em sentido horário. Nascida em uma cidade do interior, ela considera que naquele lugarejo o tempo não passa em contadas horas. O sentimento em fazer acontecer acompanha o ritmo acelerado de Cida.

A narrativa enfatiza um comportamento de ritmo incessante e rápido ao viver a padronização social, marcada pela celeridade dos tempos atuais. Diante disso, as inúmeras tarefas a serem executadas com muita intensidade ocasionam stress, desgastes físicos e emocionais. A autora afasta a personagem Cida da condição de marginalidade social, concede-lhe aparente autonomia e promove a afirmação da mulher negra que conduz sua própria vida, tem atitude, determinação e muita pressa. No entanto, mesmo liberta de condições sociais desfavoráveis, a personagem se encontra aprisionada na rotina do sistema produtivo, conforme pode ser percebido:

Aos onze anos, Cida foi pela primeira vez ao Rio com a mãe em viagem de negócios. A mãe reclamava da velocidade dos carros, do amontoado e da correria das pessoas, do vai e vem de todos. Cida bebeu enlouquecida o zigue-zague dos carros, das pessoas, dos pés quase voantes dos pedestres desafiando, vencendo e encontrando a morte. [...] Cida descobriu outras pessoas também portadoras de urgência de vida que ela trazia em si. E naquele momento optou por retornar um dia para ficar ali (EVARISTO, 2018, p. 66-67).

A determinação em voltar ao Rio para ficar, ou seja, a persistência em conseguir o que deseja faz com que Cida convença a mãe sobre a partida. O encantamento provocado pela metrópole, pela velocidade da vida reproduzida no zigue-zague dos carros e nos pés quase voantes dos pedestres leva-a à tomada de atitude na conquista da urgência de vida que Cida traz em si e do objetivo de morar no Rio.

Cida é uma mulher independente e atende as exigências das tarefas cotidianas com rapidez e precisão dentro de seu contexto. Mora só, cuida de suas despesas, de sua qualidade física, mas, da forma automática como realiza suas funções, não saboreia a essência e o valor do que faz. A personagem é a própria representação do humano nesta

sociedade hipermoderna, em que o agir automaticamente, diante da responsabilidade e dos objetivos, condiciona cumprir a ordem da razão. Essa razão provoca a violência consigo mesma uma vez que Cida não sai do automático para o prazer da realização.

Diante de uma sociedade composta de hierarquias dominantes em que impera a superioridade masculina diante do sexo feminino, Cida tem necessidade de produzir, fazer e cumprir, produzir, no tempo planejado, o que essa sociedade exige. Frente às exigências de execução de múltiplas ocupações, manifesta-se na mulher a hiperatividade, que transforma Cida em várias Cidas que realizam inúmeras atividades, simultânea e automaticamente. A personagem rompe com a origem e reestrutura-se em uma mulher múltipla, em pluralidade, como se o minuto seguinte fosse esvaír-se e, por isso, “[c]orria o tempo todo querendo talvez vazar o minguado tempo de viver” (EVARISTO, 2018, p. 65). E, nessa multiplicidade, o trabalho e a correria da vida são a sua forma de viver, uma necessidade:

A vida seguia no ritmo acelerado de seu desejo. Trabalho, trabalho, trabalho. O dia entupido de obrigações. A noite festejada por encontros de rápidos gozos. Os amores tinham de ser breves. Cursos, estudos, somente aqueles que proporcionassem efeitos imediatos. [...] É preciso correr, para chegar antes, conseguir a vaga, o lugar ao sol, pegar a fila pequena no banco, encontrar a lavanderia aberta, testemunhar a metade da missa (EVARISTO, 2018, p. 67).

Essa necessidade de fazer e refazer as tarefas automaticamente, numa espécie de repetição sem fim, leva a uma possível relação entre a imagem registrada na memória dos afrodescendentes, reminiscências da obediência automática que conduz à multiplicidade de afazeres ininterruptos. Os ecos da diáspora cultural da população negra estão impregnados dos conceitos de cega obediência, pois recolhem na história o condicionamento aos “sentimentos de urgência” (Evaristo, 2018, p. 66) que marcam a protagonista. Assim, ao executar tarefas, Cida encontra-se cerceada pelo tratamento injusto guardado na memória de seu povo e do qual essa mulher, em sua “vida-liberdade”, manifesta uma alforria desmedida no momento em que resolve parar e libertar-se da imposição de utilizar “um tempo diminuto em relação a todos” (EVARISTO, 2018, p. 66).

Evaristo enfatiza no conto que a personagem Cida age avaliando de forma imponderada o espaço social em que vive: “O sol vinha nascendo molhado na praia de Copacabana. A indecisão do tempo, a manhã vagabunda nos olhos sonolentos dos moradores de rua, o trabalho inconsequente das ondas em seu fazer e desfazer, tudo isto

comprometia o *cooper* de Cida” (EVARISTO, 2018, p. 65). O mergulho da protagonista no cenário que habita, remete o leitor às variadas máscaras por ela assumida na sua rotina e pode-se, inicialmente, afirmar que, ao nascer do sol, já está em plena atividade captando visualmente os elementos que compõem o espaço por onde transita.

É assim que se percebe a personagem em suas identificações sucessivas e em diferentes funções. Ela despeja suas máscaras: a mulher dona de casa, aquela que “corria o tempo todo”, a que vai à padaria, que lê jornal, faz a comida, que fez curso de leitura dinâmica, que ferve o leite, arruma a mesa e veste o uniforme do trabalho, como um ritmo cíclico do destino que, para Cida não se esgota na tarefa realizada, mas a que se repete em fim e recomeço, como se estivesse presa nesta circunferência ritmada do seu dia a dia.

Em contrapartida à urgência de Cida, tem-se o comportamento dos moradores que, diante de um sol molhado numa manhã vagabunda de olhos sonolentos, despertam lentamente e perambulam pela rua povoando o ambiente com suas realidades adversas. Assim, até as incessantes ondas em suas repetições pareciam inconsequentes. As ondas incomodavam a visão de Cida diante de lentidão da natureza e das pessoas. Essas pessoas lembram as de sua cidade natal, que considera estagnadas no tempo:

Como era mesmo a sua cidade natal? Não sabia bem. Lembrava-se, entretanto de que as pessoas eram lentas. Andavam, falavam e viviam de-va-gar-zi-nho. A vida era de uma lerteza tal, que algumas mulheres esqueciam de parir seus rebentos. A barriga crescia até onze meses. As crianças nasciam moles, desesperadamente calmas e adiavam indefinidamente o exercício de crescer (EVARISTO, 2018, p. 66).

Note-se que o excerto transcrito demonstra o processo de despersonalização da personagem, decorrente do apagamento de sua memória ancestral. O estado de ânimo dos moradores da cidade natal é a expressão distanciada da realidade dos anos vividos pela protagonista na grande cidade. Seus conterrâneos, os habitantes de sua cidade natal, caracterizados pela lentidão, pela melancolia, transporta o leitor à imagem de abandono em comparação ao espaço em que Cida vive a sua conquista de identidade.

Nesse âmbito, o sentido da lentidão das pessoas ao andar e falar, deixando que o tempo aja sobre elas, funciona para Cida como uma metáfora da mesmice e da falta de perspectivas. A lerteza com que se refere ao nascimento das crianças em período de onze meses remete a uma ideia de seres moles e calmos. Evaristo traz na narrativa significados subjetivos da infância e da rotina da pequena cidade e abstrai do cotidiano atual suas conquistas em relação às imagens que Cida fornece de sua senda diária: “O que tinha

ficado para trás, o agora e o que estava para vir” (2018, p. 65). Dessa forma, para viver o “agora” e “o que estava por vir”, Cida corre mais rápido e contra ela própria:

Aumentara vertiginosamente o hábito de correr. Todas as manhãs, os pés de Cida pisavam rápido o calçadão da praia. Iam e vinham em toques rápidos e furtivos, como se estivessem envergonhados dos carinhos que o solo pudesse lhe insinuar no decorrer da marcha. A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. Corria contra ela própria, não perdendo e não ganhando nunca. Mas, naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir (EVARISTO, 2018, p. 67).

Cida corre no calçadão da praia, mas para ela são imperceptíveis a beleza e a constante coreografia do ir e vir das ondas do mar. Entretanto, uma inesperada e surpreendente mudança de comportamento opera-se na protagonista enquanto corre em sua maratona solitária. Ela começa a ver o espaço ao redor. Referindo-se às mudanças no modo de ver, Kilomba (KILOMBA, 2019, p. 69) citando hooks, afirma que é preciso “[a]prender a pensar e ver tudo com ‘novos olhos’ a fim de entrar na luta como *sujeitos* e não como *objetos*”, num processo denominado “descolonização de nossas mentes e colonizações”(MALCOLM apud KILOMBA, 2019, p. 69).

Assim, naquela manhã “semidesperta” (EVARISTO, 2018, p. 67), um sentimento novo visita Cida quebrando a intensidade de sua frequência e apresentando-lhe um desejo de parar, de não querer ir. Cida demonstra sinais de exaustão e aquiescência aos sentimentos ocultos que emergem, sinalizando quebrar a urgência de vida. A infância ressurge na personagem A narradora assim afirma: “Sem perceber, permitiu uma lentidão aos seus passos, e pela primeira vez, viu o mar” (EVARISTO, 2018, p. 67). Cida muda o percurso, altera o roteiro, deixa de agir automaticamente:

Cida abandonou o calçadão e encaminhou-se para a areia. Sentiu necessidade de arrancar os tênis que lhe prendiam os pés e deixou aquelas correntes abandonadas ali mesmo. Afundou os pés na areia e contemplou mais uma vez o mar. [...] Cida desejou se lançar ao mar à procura de algo que ela não encontrava cá fora (EVARISTO, p. 68-69).

Diante disso, a protagonista percebe a aproximação de uma nova visão de mundo, um deslocamento da obediência disciplinar mediante herança da colonização para a libertação. Cida inicia uma desconstrução de conceitos, uma abertura de consciência, uma mudança de atitude:

O que havia acontecido? Não, não tinha acontecido nada. Não tinha sido assaltada. Apenas demorara mais, muito mais do que o costume. Se distraíra, esquecera das horas. Ele poderia ir, já estava bastante atrasado. Hoje ela não iria trabalhar, queria parar um pouco, não fazer nada de nada talvez. E só então falou significativamente uma expressão que tantas vezes usara e escutara. Mas falou tão baixinho, como se fosse um momento único de uma misteriosa e profunda prece. Ela ia dar um tempo para ela (EVARISTO, 2018, p. 70).

A protagonista rompe a cadeia automática e permite-se alterar o ritmo. As novas perspectivas, em uma realidade promissora de novos valores, fora do trivial costume, prenunciam a decisão de mudança na rotina cotidiana, começando pela decisão de não ir trabalhar, como se fosse um ritual sagrado ou proibido.

Os sinais de lassidão acendem a percepção da beleza e da grandeza do mar em seu ir e vir “desmesuradamente belo” (EVARISTO, 2019, p. 69). Ela vai parando. Diante do encontro consigo mesma, a personagem de aparência invisível agrega um novo olhar ao seu novo modo de viver. Note-se que a invisibilidade ocorre até mesmo no apagamento de sua cor e aspecto físico. A autora destaca na protagonista a sensação de lentidão, desejo, cansaço, e todos esses sentimentos confirmam a desconstrução da rotina de agilidade e a “despersonalização absoluta”, da tese de Fanon (2008). As considerações de Spivak, também são esclarecedoras para avançar na compreensão do conto, pois a teórica percebe que a periferia internacional está mais suscetível ao agenciamento despersonalizante do capitalismo:

a formação de uma classe *artificial* e econômica, e o agenciamento econômico ou o *interesse* é impessoal porque é sistemático e heterogêneo. Esse agenciamento ou interesse está ligado à crítica hegeliana sobre o sujeito individual, pois marca o lugar vazio do sujeito nesse processo sem sujeito que é a história e a economia política (SPIVAK, 2010, p. 42-43).

Thomas Bonnici (2009, p. 34), por sua vez, esclarece sobre a dinâmica da globalização que não nasce espontaneamente, mas se origina dos centros do poder, empreendendo um processo transcultural das sociedades: “A globalização é o processo pelo qual a vida do indivíduo e da comunidade é influenciada por forças culturais e econômicas esparramadas mundialmente”. Embora o capitalismo global resulte em sujeitos transculturais pautados sobre a ambivalência, habitantes de um “terceiro espaço”, a hegemonia cultural globalizada impõe a homogeneização das culturas, tendo como paradigma a visão europeia e estadunidense. A recusa do colonizador à cultura autóctone motiva o sujeito pós-colonial a valorizá-la, a distinguir sua marca e o que ela tem de particular. Esse aspecto se manifesta nas narrativas aqui estudadas, pois a resistência

implica subjetificação, em singularização das identidades, em escrever sob as marcas da experiência de grupos marginalizados e subalternizados, elaborando um contradiscurso, pois “[e]screver contra significa falar contra o silêncio e a marginalidade criados pelo racismo” (KILOMBA, 2019, p. 69).

Evaristo, nos contos “Beijo na face” e “O *cooper* de Cida”, põe em prática o seu processo de escrevivência contradiscursiva ao focalizar duas mulheres negras conduzindo e rompendo as amarras que lhes são impostas, situação típica das mulheres do século XXI, cujos corpos são subordinados e moldados por fantasias invasivas do poder colonial (KILOMBA, 2019, p. 225). Em “Beijo na face”, Salinda vislumbra sua independência ao libertar-se da condição de opressão vivenciada ao lado do marido. Torna-se dona de seus próprios desejos ao relacionar-se com uma sua igual no gênero e na raça. Em “O *cooper* de Cida”, a protagonista, passando por uma inesperada tomada de consciência, rompe os laços de total dominação, herança do colonialismo, que lhe impõe uma necessidade de correr, correr. Cida passa a ter um olhar novo que lhe permite ver o mundo ao redor e ver-se a si mesma mudando suas atitudes e comportamento. Mudar a relação com a ordem hegemônica é um fenômeno significativo, conforme destaca Grada Kilomba. Por isso, a personagem deixa-se levar pela lentidão, pelo encantamento.

Conceição Evaristo, por meio da escrita, traz para o primeiro plano a vivência de mulheres negras e promove uma compreensão diversa do mundo em que estão inseridas. A autora revela, através de sua escrevivência, que suas narrativas têm como ponto de partida a sua própria vivência e as situações que testemunhou e procura a extinção de estereótipos construídos ao longo dos anos. Isso ocorre nos contos de *Olhos d'água* pela subversão à autoridade colonial, que se manifesta, principalmente, no retorno à origem, faceta desenvolvida na (re)valorização da ancestralidade presente nos contos analisados no tópico seguinte, parte final deste estudo.

2.2. A ancestralidade em “Quantos filhos Natalina teve” e “Ayolwua, a alegria do nosso povo”

E em meio ainda ao doer do parto, mais medos e dores, a certeza de que seu homem partiria.

CONCEIÇÃO EVARISTO

Creemos. Quando as muralhas desfizerem-se com a mesma leveza de nuvens-algodoais, os nossos mais velhos vindos do fundo dos tempos sorrirão em paz.

CONCEIÇÃO EVARISTO

O ancestral é coberto de um caráter sagrado e evoca uma ligação com as forças supratemporais de conservação, pois refere-se àquilo ou àquele que resistiu ao tempo e que se substancia como prova de solidez, de autenticidade, de verdade. É ancestral tudo o que se encontra no princípio da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 63-64). Dessa forma, a ancestralidade remete o ser à sua infância, aos antepassados, ao início da vida. A ancestralidade pode prover informações sobre a origem geográfica, étnica e temporal de cada um. Assim, uma pele negra leva a deduzir que a pessoa tenha ancestrais africanos.

O ser é o resultado da visita e revisita a tempos idos, do ter ouvido as vozes daqueles que já se foram, dando movimento à ancestralidade ao experimentar um diálogo com o passado que engloba povos, relações com a vida, talhando a cultura da infância inserida no contexto de múltiplos caminhos e vivência no tempo. Conforme José Roberto Marques (2017),

A conexão com o nosso passado existe independente da nossa vontade. Nós somos o resultado de milhares de anos de acontecimentos. Somos o resultado de milhares de pessoas que estão em nossas células, incorporadas. De cada alimento que já existiu sobre a terra. Nós somos o resultado da temperatura e da umidade, dos povos que se juntaram, das pessoas que nasceram antes e que morreram. Toda a história está em nós, nossos genes e na nossa memória celular (MARQUES, 2017).

Dessa forma, a conexão e a reconexão com os ancestrais fazem-se necessárias para que o ser evolua na sua trajetória de vida e na vida daqueles que compõem a sua. Por meio dessa conexão, a pessoa pode curar feridas de que, muitas vezes, nem tem consciência, pode transformar o que parecer negativo em positivo, pode mudar o rumo da história.

Conceição Evaristo, em seu percurso literário, revisita, conecta-se com a ancestralidade negra e resgata a cultura desse povo, ressaltando na diversidade de todas

as suas personagens, aqui, em especial, mulheres negras como Natalina e Ayoluwa, nos contos “Quantos filhos Natalina teve?” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”.

A narrativa, no conto “Quantos filhos Natalina teve”?, enfatiza a denegação da maternidade, visto que a protagonista Natalina está associada à violência psicológica e física nas lembranças do que foi vivenciado por sua mãe que, com sete filhas, sabe das agruras em sobreviver negligenciando os dias. Assim, dentro da perspectiva do monólogo interior, questiona-se: Quantos filhos Natalina teve? E, diante disso, descortina-se, nas cenas iniciais, a constante sombra do aborto ou do filho indesejado, conduzindo à imagem de passividade da “mãe-objeto” e da exploração da sexualidade.

A denegação consiste em recusar ou reconhecer a realidade quando se refere a algo que possa gerar dor ou sofrimento e, nesse caso, Natalina recusa emocionalmente os três primeiros filhos que gerou, frutos de relacionamentos abusivos, porque remetem à imagem do pai. Segundo Boileau (2002, p. 1234), “a denegação designa um processo psíquico que permite ao sujeito formular negativamente o conteúdo de um desejo inconsciente, isto é, o conteúdo do desejo encontra uma expressão consciente, mas o sujeito continua a pensar que esse desejo não lhe pertence”(BOILEAU, 2002, p. 1234).

Desse modo, a gravidez prematura, aos catorze anos, provoca em Natalina um imenso pavor, pois pouco sabia sobre maternidade, e as tentativas de aborto com ingestão de chás para perder o bebê, todas falharam. O medo de sua mãe levá-la a uma senhora de nome Sá Praxedes, presença atemorizante na imaginação infantil, pois, além do aborto, as crianças temiam a parteira, porque “[d]iziam que ela comia crianças” (2018, p.44). Assim, o medo da comedora de crianças leva a protagonista a fugir de casa e a abandonar as seis irmãs. Era ela a cuidadora das menores para sua mãe trabalhar. O desconhecido caminho conduz Natalina a um mundo de violências e abandono e torna-se objeto. Sobre a temática da objetificação, Franz Fanon, (2008) afirma: “Afastei-me muito de minha própria presença, e me fiz de fato um *objeto*”. Tal depoimento designa o modo como o sujeito subalternizado é desapropriado física e psiquicamente de sua subjetividade e particularidade para integrar-se no espaço discursivo do colonizador, por isso assimilando as fantasias da branquitude.

O flutuante sentido do sexo provoca, em toda a narrativa, a absorção de sentimentos como medo, ódio e timidez. Diante disso, o pavor conduz ao desejo de livrar-se da gravidez: “Não aguentava se ver estufando, estufando, pesada, inchada e aquele troço, aquela coisa mexendo dentro dela” (EVARISTO, 2018, p. 43). A violência presente

na comunidade e na família, já que a personagem se refere aos fetos como “troço”, ou “coisa”, ocasiona o sentimento arredo da gestação.

Natalina “[b]rincava gostoso quase todas as noites com o seu namoradinho e, quando deu fé, o jogo prazeroso brincou de pique-esconde lá dentro de sua barriga” (EVARISTO, 2018, p, 44). O namorado Bilico fazia-se presente. Eram divertidos com ele os momentos-brincadeira de fazer feliz, em uma casa abandonada. Em seguida, sentiu os enjoos. Estava grávida. O pique-esconde no ato gostoso do amor resultou no bebê que estava em sua barriga causando um imenso desconforto. A atitude insegura de Natalina diante da gravidez não condizia apenas à repulsa pelo feto, pois, apesar de morar no morro, ser de família pobre, havia a mãe que era empregada doméstica, o pai e as seis irmãs, portanto, a personagem não estava desassistida. Grávida, nutria, dentro de si, a certeza de que não queria aquela criança, “precisava se ver livre daquilo” (EVARISTO, 2018, p. 44).

Apesar de tudo, existe o acolhimento da família, mas havia muita gente naquela casa e, agora, mais o seu filho. A persistência no poder abortivo do chá é a esperança dela e de sua mãe para se livrarem do feto. Assim, Natalina, com medo de ficar perto de Sá Praxedes, “a velha que comia crianças” (p. 45), prefere abandonar a casa dos pais e ir embora do morro onde vive. A voz narradora assim diz: “Ela estava com ódio e vergonha. Bilico nunca mais brincaria com ela. Ele não ia querer uma menina que estivesse esperando um filho. Que a mãe ficasse calada. Ela ia dar um jeitinho naquilo” (EVARISTO, 2016, p. 44).

Logo, o medo e a vergonha de Natalina em ter que colocar um filho no mundo e, ainda, dividi-lo com o pai, deixam-na com repugnância. Gestar, para ela, significa horror, porque decorrente da apropriação indébita do seu corpo, e enquanto a barriga cresce a sensação é de empecilho para a felicidade, frustração. Diante disso, o “jeitinho” que iria dar era o aborto: “Natalina sabia de certos chás. Várias vezes vira a mãe beber” (EVARISTO, 2016 p.44).

A violência presente em todos os momentos na vida de Natalina e de toda comunidade é comum, como comum é o uso de palavras grosseiras ditas pela mãe, como “troço” ou “coisa” ao referir-se ao feto: “-Ei, fulana, o troço desceu! - E soltava uma gargalhada aliviada de quem conhecia o valor da vida e da morte” (EVARISTO, 2018, p. 44). Neste viés, as dificuldades no morro e os termos agressivos, “troço” e “coisa”, definem a gravidez como algo perturbador e inconveniente. Nas comunidades e nos morros são frequentes os conflitos em relação ao nascimento de mais um componente

para as famílias. Isso foi o que sempre ouvira de sua mãe e de outras mulheres do morro quando se referiam ao feto.

Dessa forma, a violência, na narrativa em estudo, revela em Natalina a ausência de si em três de suas gestações e veicula o desejo de ser livre de seus bebês como testemunho de repúdio ao feto como filho. O medo de Sá Praxedes acompanha-a, e o desprezo em gestar um bebê é semelhante ao que se caracteriza como desrespeito a si mesma e à sua vida. Natalina, ao parir seu primeiro filho, doa a criança a uma enfermeira. No hospital se desfaz do que seria um empecilho para sua vida e, sua mãe nem teria o que fazer com a criança, pois dissera que “[a] velha ia comer aquilo que estava na barriga dela. Ia conseguir fazer o que os chás não tinham conseguido” (EVARISTO, 2018, p. 45).

Assim, na narrativa, a “menina-mãe”, aparentemente indefesa e passiva, encontra em seu caminho de fuga outra “menina-mulher que também esperava um filho, tomou um trem para mais longe ainda” (2018, p. 45). Distanciar-se da violência da mãe e livrar-se do bebê, que “era a cara de Bilico”, foi o que fez. Diante disso, “[a] menina-mãe saiu leve e vazia do hospital!” (2018, p. 45). O esvaziamento quebra com o paradigma da felicidade materna, da “mãe perfeita”, que caracteriza nossa sociedade. Lebovici (1987) afirma que “a vivência do parto é semelhante a um estado de choque”:

Como todo traumatismo afetivo, o choque psicológico do parto, tem efeitos duráveis sobre a vida mental, mas nós consideramos, no caso do parto que esses efeitos podem não ser perturbações, mas um crescimento e um desenvolvimento da vida psicológica do sujeito [...] O real faz uma interrupção maciça, terrível, na relação com a criança. Toda experiência dolorosa, confronta com a realidade de seu corpo de uma maneira imperiosa e inevitável e, no parto, a mulher é confrontada com a realidade crua de seu corpo, do corpo do bebê e da relação dolorosa que os une (LEBOVICI, 1987, p.123).

Pode-se, então, afirmar que a gestação provoca mudanças incisivas no sentimento da mãe, é dolorosa ao confrontar o rompimento do corpo e da mente com o estado individual de ser. Natalina sente-se agredida a cada gravidez, pois não aceita a transformação de seu corpo, do corpo do bebê e a relação com o pai com quem, possivelmente, teria que compartilhar a maternidade e a quem deveria se submeter.

Em todas suas gestações, Natalina não nutre sentimento de vítima, pois é conduzida pelo prazer sexual. A brincadeira que havia aprendido com Bilico e, depois, com outros homens, deixa-a esperta. Seu corpo é o objeto desse prazer. A voz narradora afirma: “Bilico, amigo de infância, crescera com ela. Os dois haviam descoberto juntos o corpo” (EVARISTO, 2018, p. 45). Há, portanto, entre eles, uma identificação.

Grada Kilomba trata da identificação entre sujeitos negros e pondera: “O sujeito negro inicia uma série de identificações consecutivas com outras pessoas negras: sua(s) história(s), biografias, suas experiências, seus reconhecimentos” (KILOMBA, 2019, p. 237). Diante dessa evidência, lê-se no conto em estudo: “Foi com ele que ela descobriu que, apesar de doer um pouco, o seu buraco abria e ali dentro cabia o prazer, cabia a alegria” (EVARISTO, 2018, p. 45). O amigo de infância ajuda-a na descoberta do sexo e do prazer, pois, no início, Natalina sequer sabe o que está fazendo, apenas o prazer a seduz. E é, também, com ela, que Bilico faz suas descobertas. A falta de informação e de educação sexual permite-lhes inebriarem-se em uma autoconsciência envolvida com as fantasias de passividade no momento do sexo, devido à atração física.

Na sua segunda gravidez, Natalina namora com “Tonho” quando também é pega de surpresa com uma gravidez inesperada. Cuidando de sua tão desejada liberdade, Natalina renega o filho:

Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho... Voltou levando consigo o filho que Natalina não quis (EVARISTO, 2018, p. 46).

Assim, Tonho volta para sua cidade com o filho em busca de ajuda para criá-lo. A narrativa conduz ao sentimento de busca e manutenção de liberdade que caracteriza Natalina: “Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho” (EVARISTO, 2018, p.46).

As imagens de medo sedimentadas em Natalina remetem à luta pela descolonização, pois sua decisão segura e independente aplica-se ao anseio pela liberdade. O comportamento da protagonista permeia a margem e o centro das decisões, conceituando-se como sujeito que tem voz e determinação em escolher qual caminho seguir. A respeito da descolonização, Grada Kilomba afirma:

Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia (KILOMBA, 2019, p. 2019).

Assim, Natalina atesta a certeza em relação à denegação da maternidade. Procura sempre a autonomia, a independência. Esse ato comprova sua negação ao colonialismo.

A gestação estava fora de seu controle, não podia mais ser evitada, mas o seu eu permanece se construindo a cada enfrentamento e, a partir daí, empreende a (re)construção de sua verdadeira identidade. A negação do feto se fortalece na segunda gravidez e, finalmente, a liberdade é conquistada diante da resistência ao corpo como objeto, à maternidade e à violência.

Para Evaristo, em *Cadernos Negros*, “o corpo da mulher se salva pela maternidade” (2005, p. 201). Na narrativa em estudo e no questionamento quanto à maternidade de Natalina, há várias ressignificações “ocultando os sentidos de uma matriz africana” (2005, p. 202) com sentidos ligados à submissão e ao patriarcalismo. A negação da maternidade e do filho não se completa como sentimento comum, sendo este também cultuado e cobrado pela sociedade, mas o instinto materno é inexistente em Natalina, porque ela se situa no processo de se desfazer do colonialismo ou no processo de resistência a ele.

Na terceira gravidez, Natalina é usada por um casal que não podia ter filhos e para quem trabalhava. A patroa não conseguia engravidar, mas “[e]ra só a empregada fazer um filho para o patrão” (EVARISTO, 2018, p. 47). A empregada Natalina assustada “lembrou-se de Sá Praxedes comendo criança” (2018, p. 47). A imagem da velha que comia crianças mantém-se na mente de Natalina:

Vai ver que a velha, um dia, comeu o filho desta mulher e ela nem sabia. Lembrou da primeira criança que tivera e que nem tinha visto direito, pois fora direto para as mãos-coração da enfermeira que seria a mãe. Lembrou-se da segunda que ela deixara com o Tonho, pai feliz. Não entendeu por que aquela mulher se desesperava e se envergonhava tanto por não ter um filho. Tudo certo (EVARISTO, 2018, p. 47).

Ela passaria bem como mãe do filho da patroa, pois tinha apenas o tom de pele um pouquinho mais escuro. Apesar de ser a terceira gravidez, e ter o sentido de barriga de aluguel, é perceptível o tom de inocência de Natalina. O fragmento “comeu o filho desta mulher” remete a Sá Praxedes, pois a protagonista ainda acredita que a velha parteira comia criança, e não compreende o fato da patroa desesperar-se para ter filho. Emprestar seu corpo para gestar um filho alheio é transformá-lo, mais uma vez, em objeto. Sobre a objetivação do corpo, Fanon (2008, p.106) explica: “Incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto”. Da

mesma forma, Natalina torna-se coisificada e invisível, pois doa seu corpo para satisfazer o prazer e o desejo de seus patrões, coloca-se como a outra, como se vê nesta cena:

Deitaria com o patrão, sem paga alguma, tantas vezes fosse preciso. Deitaria com ele até a outra se engravidar, até a outra encontrar no fundo de um útero, que não o seu, algum bebê perdido no limiar de um tempo que só a velha Praxedes conhecia. A patroa chorava, mas parecia um pouco mais aliviada. Natalina levantou rápido e foi ao banheiro, na boca uma saliva grossa. Eram os primeiros enjooos que já começavam (EVARISTO, 2018, p. 47).

Natalina, diante do espanto e da fragilidade da patroa, cede ao desejo e deita-se com seu patrão quantas vezes é preciso, mesmo sabendo que está sendo um objeto sexual em suas mãos e a realização do desejo de maternidade para a patroa. Fanon refere-se à objetificação como a ausência de qualquer sentimento: “rejeitava qualquer infecção afetiva” (FANON, 2008, p. 106). Natalina torna-se a “outra”, porque se isenta do compromisso de engravidar e se insere no exercício servil. A protagonista cumpre o ato como se fosse a patroa e, quando diz ‘até a outra se engravidar’ (2018, p. 47), ela não considera que a gravidez seja sua, está cumprindo o compromisso como trabalho, seu corpo foi desapropriado, foi aprisionado como objeto, como propriedade do casal. Diante de uma situação parecida, Souza percebe que: “Uma ação que simplesmente não considera a outra pessoa, ou melhor, a considera como uma coisa, numa relação em que o outro não fala, se torna objeto” (SOUZA, 2007, p.47). Fenômeno que caracteriza a relação de Natalina com a branquitude.

Os primeiros enjooos, “na boca uma saliva grossa”, remetem à intolerância e ao repugno em executar tarefa tão árdua no ofício de servir e gestar. Natalina reconhece em seu compromisso com “o outro”, a servidão, a subserviência.

O estado de invisibilidade em que Natalina se coloca diante da violência psicológica, fere sua moral ao se deitar com o patrão todas as noites, pois impregna-se de repúdio pela opressão. Natalina serve, serve. Torna-se a prostituta e a mãe negra. Assim, ocorre a violência sem marcas físicas, pois ela é usada como objeto de prazer e para atender fantasias e desejos de sujeitos brancos, durante meses, em prestação de serviço com tripla jornada, pois servia à casa, ao patrão e à patroa. Dessa forma, quando à noite o patrão ia buscá-la em seu quarto de empregada, nada falavam, apenas o ato se concebia. Kilomba fala sobre o objeto sexualizado:

Essas imagens da mulheridade *negra* são ‘um reservatório’ para os medos da cultura ocidental, onde ‘a mãe negra’ e a ‘prostituta negra’ sexualmente

agressiva' vêm representar essas funções femininas que uma 'sociedade puritana' não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade (KILOMBA, 2019, p.142, grifos da autora).

Essas funções femininas, prostituta e mãe, exercidas pela protagonista no conto “Quantos filhos Natalina teve?”, atestam a questão da violência, física ou psicológica, sofrida pelas mulheres negras, principalmente, quando estão a serviço do outro, geralmente o branco, como consequência da herança cultural. Isso demonstra que a outremização propicia um mercado e desempenha funções que a elite branca ocidental não quer desempenhar. Sobre tal temática, Beauvoir (1961, p.94), afirma: “isso porque a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem”. O resultado da violência e da servidão praticadas devido às relações de contraste é que, em poucos meses, “os três estavam grávidos”.

Grada Kilomba avança na explicação sobre o fenômeno da servidão dos afrodiáspóricos:

Essa imagem da mulher *negra* como ‘mãe’ vem servindo como um controle de ‘raça’, gênero e sexualidade. É uma imagem controladora que confina mulheres *negras* à função de serventes maternas, justificando sua subordinação e exploração econômica. A ‘*mãe negra*’ representa a relação ideal de mulheres *negras* com a branquitude: como amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada, que é amada pela família *branca* (KILOMBA, 2019, p.142).

A mulher negra, como objeto de outridade, traz a representação ideal para servir ao imaginário branco dominante, pois a infertilidade da patroa pode ser resolvida através da objetificação comercial da empregada. Durante a gravidez, Natalina é observada, tratada com muito cuidado em sua alimentação, acompanhada pelo médico e a patroa que até contrata outra empregada. A voz narradora elucida a oposição dessas realidades dizendo:

Natalina enjoava, enjoava. Vomitava sempre. A barriga crescia devagar, lenta e preguiçosa. A outra tirava as medidas da barriga de Natalina e ficava feliz.
[...]
O estorvo que ela carregava na barriga fazia feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles (EVARISTO, 2018, p. 48).

A utilização do termo “estorvo”, na narrativa, atesta que a presença da criança está intimamente ligada ao incômodo da barriga durante “os nove meses de eternidade” (EVARISTO, 2018, p. 48). Natalina vive um momento servil e silencioso de mãe ideal

para o filho do casal de patrões felizes, vivendo sob o mesmo teto. A servidão, entretanto, não é irrestrita, porque carregada de crítica a si e aos patrões, conforme evidencia o final do excerto supracitado. A violência para Saffioti (2015, p. 76), “[a]tinge, porém, também pessoas que, não pertencendo à família, vivem parcial ou integralmente no domicílio do agressor”. Dessa forma, a condição de Natalina em servir de objeto sexual e geradora de um filho causava-lhe vergonha pelo que se subjugava a fazer. E, mesmo diante da vigília e dos cuidados de seus patrões, ela se sente incomodada, não quer aquela criança em seu ventre. Sobre o tema da rejeição à gravidez e ao feto, diz Winnicott:

A mãe deve ser capaz de tolerar o sentimento de ódio contra o bebê sem fazer nada a esse respeito. Ela não pode expressá-lo para ele. No caso de temer a sua própria reação, ela não conseguirá odiar adequadamente quando machucada, e poderá cair no masoquismo, e a meu ver é isso que leva à falsa teoria de um masoquismo natural às mulheres. O ponto mais interessante a respeito da mãe é a sua capacidade de ser tão agredida e sentir tanto ódio por seu bebê sem vingar-se dele, e sua aptidão para esperar por recompensas que podem vir ou não muito mais tarde (WINNICOTT, 2017, p. 286).

Na quarta gravidez, notamos o revés de Natalina. Consciente de si, assume o gestar e o nascimento de um filho, considerando que a espera desse bebê não lhe deixa em dívida com nenhum homem. Natalina sente-se mulher e segura em suas decisões. Diante de um trágico estupro, Natalina configura elementos marcados por toda agressividade masculina. Diante de um ato de covardia, ela se torna extremamente fortalecida e decide criar o filho.

Como mulher não deve nada a nenhum homem, nem a Bilico, que a iniciara na vida sexual, nem a “Tonho”, um homem que lhe queria como esposa. Nem deve ao casal de patrões que desejava muito um filho e a quem “[d]oou sua fertilidade para que a outra pudesse inventar uma criação, e se tornou depositária de um filho alheio” (EVARISTO, 2018, p.49). Nessa quarta gestação também nada deve a ninguém. Teria um filho “só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões” (2018, p.49). Natalina rompe com todos os medos e encontra-se consigo mesma em virtude dos paradigmas invisíveis que a permeiam e propõem ações com mudanças relevantes.

No desfecho do conto é abordada em sua casa por dois homens que chegam de repente em seu barraco, vendam-lhe os olhos, dominam com força e a levam:

Escutava o estalar de ramos secos. O homem desceu do carro puxou-a violentamente e jogou-a no chão; depois desamarrou suas mãos e ordenou que lhe fizesse carinho. Natalina, entre o ódio e o pavor, obedecia a tudo. Na hora, quase na hora do gozo, o homem arrancou a venda dos olhos dela. Ela tremia,

seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor. [...] Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela. Depois tombou sonolento ao lado (EVARISTO, 2018, p. 49-50).

O estalar de ramos denuncia o espaço para o qual a personagem fora conduzida, lugar ermo, matagal. A escuridão da noite é reforçada pela venda nos olhos. Retiradas, não há diferença. A escuridão não permite a Natalina ver seu agressor. Sofre a violência física, o estupro, a humilhação de ser objeto de prazer de um desconhecido, mas, assim que consegue se livrar, encontra no chão a arma do homem que, satisfeitos os seus impulsos sexuais, dormia: “O movimento foi rápido”. Diz, ainda, a voz narradora:

O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. Fugiu. Guardou tudo só pra ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio, a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada. Guardou mais do que a coragem da vingança e da defesa. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem. Poucos meses depois, Natalina se descobria grávida (EVARISTO, 2018, p. 50).

A protagonista, impetuosa, rápida e destemida, vinga-se e vê-se liberta de um ciclo de abusos. Diante da violência sofrida e por estar grávida de um desconhecido, poderá retomar sua vida sem ter que denunciar a ninguém e ter um filho só para si. Estes acontecimentos inesperados envolvem muitas mulheres através do abuso e da violência sexual. Diante disso, muitas mulheres são forçadas a manter o silêncio, assumir o filho e as consequências:

Estava feliz. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. [...] Lembra de Sá Praxedes e sorria. Aquela criança Sá Praxedes não ia conseguir comer nunca. [...] Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte (EVARISTO, 2018, p.50).

Aceitando e querendo esse filho, Natalina rompe com o preconceito do filho sem pai no registro ou de mãe solteira. Natalina, mais uma vez em sua trajetória de vida, quebra tabus que a sociedade impõe e cultua. Esse filho não terá a marca do pai, cujo rosto não fora visto pela mãe na escuridão da noite. Será só seu porque não será obrigada a dividi-lo com ninguém.

Assim, Natalina, em alguns aspectos, como esse da maternidade, confirma a ideia da ancestralidade, ou seja, da herança do colonialismo, mas apesar disso, rompe com esses caracteres e impõe sua libertação ao assumir a gestação, fruto de um estupro, e toma para

si esse filho com alegria, exatamente por não significar a prisão, afetiva ou não, com o progenitor dessa criança.

Conceição Evaristo reitera no conto “Quantos filhos Natalina teve?”, a imagem materna configurada pela herança ancestral e abre uma senda para o profundo e misterioso universo feminino da gestação, percebido no poema “Vozes-Mulheres”, debatido no primeiro capítulo deste estudo. Em meio à violência do estupro, Natalina busca a superação e procura seu caminho. Esse caminho é o da maternidade ancestral, da mãe nutriz e do matriarcado primitivo, apontando para a esperança de transformação da sociedade pela lógica matriarcal.

Já no conto “Ayolwua, a alegria do nosso povo”, a ancestralidade marca-se pelo desencanto, sinalizando personagens com ausência de motivação e de esperança pela vida. A infertilidade e os poucos nascimentos de crianças no povoado, assim como o desaparecimento das parteiras e seus ofícios, evidenciam um afastamento das raízes culturais daquele povo, uma vez que ocorre uma espécie de apagamento das tradições africanas consolidadas nas atividades que caracterizam a consciência coletiva eivadas por fatores étnicos, históricos e sociológicos.

Logo, optei pela leitura do conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, pelo enfoque sobre a figura das velhas parteiras, em torno das quais ocorre certa inconformidade, mal-estar, desconforto decorrente da mudança súbita e efêmera do estado de ânimo, tais como sentimentos de tristeza, pesar, angústia. A narrativa concebe a desconstrução de um povoado em que as pessoas desmotivadas, desesperançadas, negando a vida enfrentam a perda de suas tradições envolvendo homens, mulheres e crianças.

O mal-estar dos moradores do povoado, abatidos pelo sentimento de tristeza e pela angústia, interfere diretamente na forma de viver, sem a afirmação da identidade étnica e cultural do povo negro. Contudo, seus nomes e significados mantêm-se vivos na comunidade, mas a tradição e a história esgotam-se.

Pode-se perceber um desequilíbrio na coletividade a partir da ausência de nascimento de crianças, processo que desencadeia o conflito vital no ciclo renovador do povoado o que se percebe a partir do fragmento: “O milagre da vida deixou de acontecer também, nenhuma criança nascia e, sem a chegada dos pequenos, tudo piorou” (EVARISTO, 2018, p. 113). Esse trecho da narrativa destaca sinais da infertilidade nas mulheres. Assim, revela-se o comprometimento da conservação das tradições e o prosseguimento de um povo.

Diante disso, o esvaziamento, ou seja, o nada, funde e contamina a todos no espaço em que vivem, no esmorecimento e no desejo de morte. A narrativa perpassa um cenário de desesperança e configura, no tempo, uma incógnita sem se referir ao antes e ao depois. Essa desesperança se desfaz com o nascimento da criança Ayoluwa, nome que significa alegria de nosso povo e desconstrói todo o comportamento daquelas pessoas que haviam perdido a esperança pela vida e desejavam a morte.

Os mais velhos, definidos como a resistência negra, trazem em seus próprios nomes fortes significados como: “Vô Moyo, que significa boa saúde; Tio Masud, o afortunado; o velho Abede, o homem abençoado; Vovó Anima, a pacífica; Omolara, a que nasceu no tempo certo” (EVARISTO, 2018, p. 112). A tradição e a simbologia mantêm-se nos nomes das personagens mais velhas que estão enfraquecidas e esquecidas sob a tensão da desesperança.

Na sua interiorização, o povoado abstém-se de lutar para manter a tradição étnica de suas identidades, pois o novo ciclo é de abstinência e necessidade: “E então deu de faltar tudo: mãos para o trabalho, alimentos, água, matéria para os nossos pensamentos e sonhos palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, movimento, dança, desejos para os nossos corpos” (EVARISTO, 2018, p.112).

Diante disso, tem-se a representação da desagregação ou despersonalização dessa sociedade, pois tudo vai diminuindo, sumindo, como o esgotar da vida. A ausência de motivação e os escassos meios de sobrevivência digna, tornam sem esperança os homens mais velhos que não reconhecem a si mesmos nem aos moradores. Essa inquietação de suas vivências “deslembra-os” de tudo. Assim, desejam ser esquecidos pela vida e passam a implorar que os deixassem partir.

Dentro do processo de inadequação, o desejo de viver torna-se ínfimo devido ao fato de os significados sociais serem apenas simbólicos e não trazerem motivação. O desejo de não querer viver significa para aquela gente a negação e a separação de sua realidade cultural. Sobre esse aspecto, Kilomba correlaciona a influência do passado e de suas raízes: “De repente, o passado vem coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o sujeito negro estivesse naquele passado agonizante” (KILOMBA, 2019, p. 30). Diante disso, deslocado de seu espaço, aquele povo sente-se limitado e excluído da sociedade. Tem-se, então, o estabelecimento do mal-estar ou desequilíbrio na dinâmica da vida do povoado, já que:

Os mais velhos acumulados de tanto sofrimento olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter-se perdido no tempo. O que fizeram, então? Deram de clamar pela morte. E a todos os instantes eles partiam (EVARISTO, 2018, p. 112).

Aquele povo que, levado pelo sofrimento, nada reconhece do passado no presente, busca na morte uma solução. O silêncio e a ausência de expectativas em viver tornam-se prementes em uma “[e]scassez de tudo” (2018, 112). O prazer e a esperança que os manteriam vivos desaparecem e os tornam muito enfraquecidos a ponto de suas vozes nem serem ouvidas. Assim, “[c]ada dia era sem quê, nem porquê. E nós ali amolecidos, sem sustância alguma para aprumar nosso corpo” (EVARISTO, 2018, p.111). Dessa forma, o desânimo e a tristeza apoderam de seus corpos já aniquilados pela inércia física.

Sendo assim, a vida torna-se sem sabor. Pode parecer paradoxal dizer que os mais velhos, mesmo com toda sabedoria, sentem-se esmorecidos mediante o fenômeno do desaparecimento e do vazio na ruptura de sua cultura e dos costumes o que é enfatizado na narrativa como forma incompatível de viver. Sobre esse aspecto, Kilomba afirma em sua teorização:

O choque terrível da separação e a dor violenta de se privar do elo com a comunidade, tanto dentro como fora do continente, são experiências de ruptura que transmitem a definição clássica de trauma. O desmembramento dos povos africanos simboliza um trauma colonial, pois trata-se de uma ocorrência que afetou tragicamente não apenas aquelas e aqueles que ficaram para trás e sobreviveram à captura, mas sobretudo aquelas e aqueles que foram levadas/os para o exterior e escravizadas/os (KILOMBA, 2019, p. 207).

O estado invisível de ser e o choque na separação são experiências que conduzem os seres a um processo de perda de identidade, de suas tradições, sem reconhecer o mundo no qual vivem, distanciados dos valores autênticos de sua cultura e sem reconhecer a si próprios.

No povoado, o social, as vidas, as crenças e a cultura encontram-se em processo de desaparecimento. A autenticidade e o significado do mundo esvaem-se nos símbolos que representavam a tradição na vida da comunidade. Tudo desaparece lentamente: “Até a natureza minguava e nos confundia. Ora aparecia um sol desensolarado e que mais se assemelhava a uma bola murcha, lá na nascente” (EVARISTO, 2018, p. 111). Esse “sol desensolarado” transmite a imagem da desesperança.

Falar de sol aproxima à ideia de luz que representa a esperança, pois sua ausência provoca desmotivação. Sua energia é vital, imuniza o homem e fornece substâncias e

vitaminas que revigoram a pele e o emocional. Percebe-se que os jovens, contaminados pela ausência do desejo de viver, esquecem de si e não reconhecem a alegria, somente a tristeza pela partida dos mais velhos e o desamparo pela perda da sabedoria que deles recebiam para a condução de suas vidas:

E até eles, os moços, começaram a se encafuar dentro deles mesmos, a se tornarem infelizes. Puseram-se a matar uns aos outros, e a atentar contra a própria vida, bebendo líquidos maléficos ou aspirando um tipo de areia fininha que em poucos dias acumulava e endurecia dentro de seus pulmões. Ou então se deixavam morrer aos poucos, cada dia um pouquinho, descrentes de que pudesse existir outra vida senão aquela, para viver (EVARISTO, 2018, p. 112).

Entretanto, esses jovens, ao se encafuarem dentro de si, morrem a cada dia e mascaram o futuro do povoado. Não há perspectiva de uma vida diferente e melhor que aquela. Mais uma vez, a morte surge como a solução e, para tal, recursos estranhos são usados.

As mulheres, que sempre foram vistas como fortes e corajosas, agora esquecidas de seus valores, extorquidas de suas forças repudiam viver, “empreenderam a última viagem” e o povoado ficou órfão de: “vovó Amina, a pacífica; tia Sele, a mulher forte como um elefante; mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira; e ainda Malika, a rainha” (EVARISTO, 2018, p.112). Essas mulheres representam a ancestralidade feminina, sendo força, rainha, mãe, avó e guerreira. Assim, a voz narradora volta ao passado e elucida na cultura afrodescendente a representatividade da mulher. Sobre essa temática, assim se refere Kilomba: “A ideia de ‘esquecer’ o passado torna-se de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional (KILOMBA, 2019, p. 213). Irracionalidade que se alia à dinâmica do racismo e do trauma colonial, que permanecem inconscientes, porém, gerando repressões e ansiedades. Com isso, a retomada, a nomeação e a verificação do passado configura meio de entendimento do presente e superação do racismo cotidiano, do trauma colonial e dos prejuízos deles decorrente para, assim, motivar novas perspectivas para os afrodiáspóricos, posições que realizem a desconstrução da condição exótica e de subordinação étnica: “Rotular um evento traumático é afirmar que uma experiência violenta totalmente inesperada aconteceu com o *sujeito* sem que ele a desejasse de forma alguma ou conspirasse para sua ocorrência” (KILOMBA, 2019, p. 213, grifos da autora).

Esta abordagem remete ao estado de espírito dos afrodescendentes que se fixam em outras terras e sentem-se excluídos na sociedade. Sendo assim, o equilíbrio e a visão de mundo, na ausência dos mais velhos, culminam no desconforto e na desagregação, facultando os conflitos e a desmotivação do povoado. Porém, um fato novo se anuncia. Conceição Evaristo, em seus contos, frequentemente, evidencia as tradições e os costumes afrodescendentes como o batuque, as danças, os cantos, a religiosidade, os nomes com sua simbologia afro, a exemplo da fogueira. É diante da fogueira que se anuncia a chegada de uma criança, uma nova vida, a esperança:

À noite, quando reuníamos em volta de uma fogueira mais de cinzas do que de fogo, a combustão maior vinha de nossos lamentos. E, em uma dessas noites de macambúzia fala, de um estado tal de banzo, como se a dor nunca mais fosse se apartar de nós, uma mulher, a mais jovem da desfalcada roda, trouxe uma boa fala. Bamidele, a esperança, anunciou que ia ter um filho. A partir daquele momento, não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamidele trazia no sentido de seu nome (EVARISTO, 2018, p. 113).

Nesse cenário, diante da fogueira, era costume e tradição das pessoas reunirem-se à noite e confabularem suas histórias e compartilharem calor humano. Durante a crise identitária da comunidade, diante dos lampejos do fogo e de muitas cinzas, os lamentos eram intermitentes e melancólicos e contrastavam com a promessa de renovação. Porém, diante da fogueira, aquela gente volta a integrar-se no espaço das tradições.

O povoado, considerado lugar infértil, onde “o milagre da vida deixou de acontecer”, recebe a notícia de que Bamidele, a guardiã da vida, gerava uma criança. A notícia de sua fertilidade promete expectativa que, apesar de não os retirar das dificuldades, reacende as forças para continuarem a lutar pela sobrevivência: “A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida...Mas sempre inventamos a nossa sobrevivência” (EVARISTO, 2018, p. 114). Porém, uma experiente parteira de nome “Omolara, a que havia nascido no tempo certo”, recusara-se a morrer e está ali para aparar o nascimento do bebê de Bamidele e demais crianças que viessem a nascer.

E no momento exato em que a vida milagrou no ventre de Bamidele, Omolara, aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo, a conhecedora de todo ritual do nascimento, acolheu a criança de Bamidele. Uma menina que buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe (EVARISTO, 2018, p. 114).

As parteiras, as poucas que ainda restam, mesmo carregando significados fortes em seus nomes, desiludidas com a falta de novas vidas, veem-se plenas de esperança, prontas para retomarem as funções que sempre exerceram, ou seja, o partejar. As parteiras também são citadas por Silva (2011, p.74) que nos traz:

O significado do fazer das parteiras tradicionais não pode ser buscado apenas em sua dimensão objetiva e material. Não se desconsidera a importância singular das parteiras em saber fazer. Para o entendimento desse fazer, considero que sua compreensão exige ir além. O partejar constitui um ato de partilha, uma ação onde múltiplos elementos são trocados. A parteira coloca à disposição da mulher e da criança o seu saber, sua técnica e sua força, mas também seu afeto, sua fé e suas rezas (SILVA, s.d., p. 74).

O ato de partejar traz para o texto o discurso sobre as velhas parteiras. São mulheres que dão assistência aos partos também nominadas “aparadeiras”. O ofício é inerente ao amor pelo próximo como um sujeito social, e trazer a vida ou aparar uma criança significa unir o amor da vida ao feminino. Assim, a “parteira” é vista como um dos mais antigos ofícios de caráter feminino registrado em todas as culturas.

A mulher, além do prazer da gestação e do parto, valoriza o nascimento do ser humano. As parteiras, como mãe de todas as mães, mantêm um saber natural do feminino e situam esses seus saberes como um dom divino. As mulheres negras eram vistas como excelentes parteiras, fosse em suas comunidades mais isoladas, fosse num campo social mais vasto, incluindo, aí, tanto as senzalas como as Casas Grandes. Djamilia Ribeiro afirma que: “mulheres negras vêm historicamente produzindo saberes e insurgências” (RIBEIRO, 2019, p. 77). Essas mulheres exerciam o ofício por amor e transitavam de casa em casa para assistirem às outras mulheres no cuidado com seus corpos e no trabalho de parto. As parteiras eram (ou são) portadoras do significado da vida, ao dar luz à vida. De acordo com Benedita Celeste de Moraes Pinto:

A prática dessas mulheres, desde a formação dos antigos quilombos, é sempre referendada a partir de ligações de ordem mágicas. Dizem que não aprendem a ser parteiras, curandeiras, benzedoras com ninguém – embora seja comum se ouvir relatos acerca de parentes mais velhos, bisavós, avós, mãe, tia e irmãs, que também exerciam esses ofícios, mas que possuem condições específicas vindas de nascença, que alicerçam e manejam os seus saberes (PINTO, 2004, p. 235).

Essas mulheres parteiras, aliadas ao ofício adquirido através da oralidade, aparam vidas com métodos informais e exercitam um dom com experiências na hierarquia de avós, mães ou outra parteira dotada da mesma prática. E, em virtude do conhecimento e

da abrangência destas mulheres na cultura popular, as parteiras tecem a arte de partejar em nome da vida e multiplicam a importância desse saber. Assim, Omolara, a parteira que se recusa a morrer, carrega em seu nome a demanda histórica e cultural da união entre renovar a vida e a esperança de um povo. Omolara é, portanto, “aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo, a conhecedora de todo o ritual do nascimento” (EVARISTO, 2018, p. 114).

O conto, ao transitar do contexto de desconforto para a euforia, da recuperação de tradições autóctones, conduz à reflexão sobre o entre-lugar diante da imagem das parteiras que estabelece um equilíbrio entre estes dois sentimentos. Assim, para o autor Bhabha (1998), o entre-lugar da cultura se situa na diversidade, mas igualmente existe um “local de cultura apontado às sociedades”. Bhabha assinala como entre-lugar esse “local” onde ocorre um choque cultural constante. É onde as distintas culturas disputam espaços, sem, contudo, nunca haver hegemonia de uma ou outra. É o autor quem afirma: “De que modo se formam sujeitos nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)?” (BHABHA, 1998, p.91-92). É assim que se percebe que os diálogos culturais levam à reflexão sobre a representação das identidades na sociedade atual. O capitalismo global impôs a lógica de que as mães devem ser levadas a hospitais e ao controle pré-natal, substituindo a presença das parteiras pela dos ginecologistas. Desse modo, um saber ancestral foi substituído irrestritamente por um paradigma logocêntrico, o que acarretou o processo de extinção das parteiras, bem como, de diversos elementos da cultura popular.

Bhabha ainda afirma que:

As mulheres falam em línguas, de um espaço em fuga ‘no entre-lugar entre elas’, que é um espaço comunal. Elas exploram uma realidade ‘interpessoal’: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses – esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada (BHABHA, 2011, p. 91-92).

Diante da afirmativa de Bhabha, de que mulheres falam no entre-lugar em busca do entendimento de suas necessidades, pode-se reconhecer as parteiras que estariam situadas na realidade “interpessoal”, vinculadas a uma imagem poética, pois, no entre-lugar se sobressaem e exploram, por meio de suas realidades precárias, inúmeros conhecimentos, mesmo distanciadas de recursos. Porém, no entendimento, se multiplicam.

A narrativa “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” apresenta as etapas e as alterações de sentimentos e o processo entre desencanto e euforia de uma comunidade afrodescendente, que se encontra diante da necessidade de renovar a herança de sua cultura. Percebe-se a ausência de identidade social e de equilíbrio emocional nos moradores do povoado. Os reflexos das ações em desacordo, geradoras de mal-estar, alteram o psíquico dos moradores do lugar em relação à restrição de vida, alusiva à tristeza, à melancolia, à depressão e ao medo do desaparecimento de um objeto histórico e suas relações destrutivas do futuro.

O percurso da emoção coletiva, associado ao desejo de viver e a seus valores, permite estabelecer as alterações nas emoções. Esses inúmeros sentimentos capacitam um universo de possibilidades e enfrentamento nas adversidades vivenciadas pelas comunidades afrodescendentes.

Assim, as estruturas narrativas, dotadas de símbolos de afetividade e de esperança, resgatam a continuidade dos sentidos geradores de vida nas figuras que regem a história da ancestralidade e seus valores.

A euforia compreende o bem-estar físico e o manejo transitório entre a harmonia e a motivação condicionada pela emoção e pelo equilíbrio das ações ativas, entusiasmos, alegria, bem-estar físico e o manejo de mundo entre tempo e espaço. O corte da cesariana é o rompimento provindo da sociedade com a tradições e os costumes. O natural deixa de ser valorizado. Esse natural, envolvendo o parto, é realizado pelas parteiras, donas de uma sabedoria aprendida através da observação e da prática, um saber construído na escassez. São mulheres portadoras de muita coragem, intuição e fé, capazes de realizarem um significativo ato para o ser humano, ou seja, trazer ao mundo a vida, papel exercido por Omolara na narrativa “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”.

Ao analisar os contos “Quantos filhos Natalina teve?” e “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, observa-se que a ancestralidade está vinculada à memória histórico-cultural afrodescendente relacionada às questões da maternidade como fator preponderante para a continuidade de um povo e à manutenção da tradição das parteiras como agentes com um saber feminino herdado e adquirido sobre o corpo da mulher. Assim, a conexão entre vida, natureza e ancestralidade é concebida através do parto. As matrizes africanas marcam a ancestralidade e traçam épocas em um mesmo timbre, como um sopro de tambores da cultura afro-brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha escrita é contaminada pela condição de
mulher negra.
CONCEIÇÃO EVARISTO.

“Minha mãe costurava seus dias com fios de ferro”. Esta frase seduziu-me de tal forma ao ouvi-la numa conferência na abertura da ABRALIC (2018), quando a reitora da UNB citou a escritora Conceição Evaristo que, desde então, a literatura dessa autora passou a fazer parte das minhas leituras diárias. Logo, optei pela redefinição do meu corpus de análise na pesquisa de mestrado, cujo resultado aqui se apresenta, após a superação de tortuosos entraves de diversa ordem, que caracterizam o percurso pela pesquisa acadêmica.

A prosa poética de Conceição Evaristo, ao descrever e narrar a condição da mulher negra, é denominada por ela mesma como “escrevivência”. Essa é a escrita que explora as vivências cotidianas e a oralidade adquirida através de seus familiares e do acúmulo de palavras e histórias que jorram da memória de um povo chamado pela autora de “seu”, ou seja, o afrodescendente. Esse jorrar de palavras torna sua linguagem altamente poética, reforçada pela criação e uso das palavras hifenizadas, chamadas siamesas, que dialogam e constroem imagens/mensagens que provocam um encantamento e uma simbiose autora/leitor. Mas também pela recuperação de histórias vividas e/ou testemunhadas pela autora.

Conceição Evaristo, com seu modo equilibrista de resistência, traz para sua enunciação uma forma nova de sentir e manusear o tempo e as relações humanas dos afrodescendentes. A autora escreve histórias curtas, porém com conteúdo forte que traz ao leitor, entre um respiro e outro, o acalanto ao perceber o destino dado às personagens dentro das narrativas sendo, quase sempre, imprevisíveis os seus desfechos.

A escritora evidencia a libertação de suas personagens femininas, todas elas mulheres negras, em relação à herança colonialista e aos efeitos da diáspora no tempo e no espaço. Mulheres como Luamanda, Duzu-Querença, Ana Davenga, Cida, Natalina, Salinda, entre tantas outras, comprovam a diversidade afrodescendente e promovem a libertação de si mesmas pela superação dos estigmas e estereótipos. Tais personagens têm em comum, entretanto, a capacidade de se constituírem como sujeitos pós-coloniais, que falam através do silenciamento imposto por um paradigma da branquitude euro e logocêntrica. Essas mulheres assumem seu lugar de fala, conforme teoriza Djamilia

Ribeiro (2018), ao citar Grada Kilomba, em seu livro *Lugar de fala*, que abrange, na história da mulher negra, os conceitos sobre o outro do outro, sobre o que é lugar de fala e afirma que todos têm acesso a esse lugar. Assim, essas mulheres em Conceição Evaristo, utilizam-se desse direito e, mais, do direito de serem ouvidas através de suas palavras e ações na reconquista de seus espaços.

Procurei evidenciar, nos contos estudados, o rompimento de uma voz única masculina, a voz feminina nos contos desestabiliza as normas que vigoravam anteriormente, o que possibilita a conquista da emancipação dessas mulheres como sujeito. A libertação e a emancipação de tais mulheres ocorrem também por meio de seus corpos quando se tornam sujeitos do “gozo-prazer”. Símbolo de sedução, o corpo feminino revela-se através do balanço sensual, como nos movimentos da dança de Ana Davenga; também, quando Natalina torna-se mãe de um filho todo seu, que “não tem a marca de ninguém”; Duzu evade pelo devaneio, pela alienação, para superar o trauma da exploração de seu corpo; Luamanda, por sua vez, afirma seu corpo como espaço de fruição pessoal; enquanto Cida sai da mecanização de seu corpo para a tomada de consciência de si mesma. Portanto, o corpo fala nos contos de Evaristo como contradiscurso ao racismo cotidiano.

A escrevivência surge em Conceição Evaristo como uma estratégia estética inovadora uma vez que vem da memória afetiva incorporada de reminiscências de sujeitos subalternizados, que alcançam protagonismo por meio de um jogo de palavras que transita entre a prosa e a poesia, até quando as narrativas tomam dimensões político-sociais. Essa escrevivência de Evaristo indaga recursos e afirma conquistas vivenciadas nas linhas de suas imagens fictícias. Portanto, partindo dos fatos corriqueiros do dia a dia, da observação ou da experiência, a autora cria um mosaico de ideias que enredam situações, conceitos e atitudes com um comprometimento com as raízes e com as urgências da temporalidade do cotidiano.

As raízes afrodescendentes transformam a vida diária em relatos que garantem a temática da ancestralidade no registro do passado, que se manifesta como memórias, ritos, identidades, como marcos fortes de suas lutas pela manutenção da herança cultural.

Esta dissertação sobre *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, não significa um estudo extenso, exaustivo ou concluído. É apenas um começo que, espero que se torne fonte de pesquisa a outras pessoas que queiram conhecer e estudar essa autora que hoje tem sua obra reconhecida.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- BEAUVOIR Simone de. *O Segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sergio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila Et al. Belo Horizonte: UFMG. 1998.
- BOILEAU-DANON, L. “Denegação”. In. MIJOLLA, A. *Dicionário Internacional de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. V.2
- BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro. Lamparina, 2004.
- CHEVALIER e GEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 30. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*. Dissertação (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.
- _____. “Conceição Evaristo: 20 de novembro Dia da Consciência Negra”, 2010. Disponível em: geledes.org.br/conceicao-evaristo-20-de-novembro-dia-da-consciencia-negra/. Acesso em: 17e janeiro de 2020.
- _____. In: FAUSTINO, Carmem; SOUZA, Elizandra (Org.) *Pretextos de mulheres negras*. São Paulo: Coletivo Mjiba, 2013. Disponível em: www.Geledes.org.br/antologia-pretexto-de-mulheres-negras-reune-22-escritoras-contemporanea
- _____. *Ponciá Vivência*. 3.Ed. Rio de Janeiro. Pallas; 2016.
- _____. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- _____. Sentimento de uma mulher negra através da literatura <https://ceer.org.br/noticias/genero-mulher/23118,13-10-2018>. Acesso em 24-11-2019.

- _____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2018.
- _____. “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio” in: *Carta Capital*. Disponível em: www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaça-a-mascara-do-silencio201d/. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.
- _____. Escrivência. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevencia/>. Acesso em 22-01-2020.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: UFJF, 2018.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *O mar onduloso da memória em Conceição Evaristo*. Via Atlântica, n.18, 2010, p. 15-27.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Oeiras: Celta, 1995.
- GRECO, Musso. In: BRANCO e BRANDÃO. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro. Lamparina, 2004.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v.22, n.2, p.15- 46.1997.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOOKS, bell, *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. Ana Luiza Libânio, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo, Ática, 1960.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAUTRÉAMONT, Comte de. 1849-1870. *Os cantos de Maldoror*. Trad. de Joaquim Brasil Fontes. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2015.
- LEBOVICI, Gérard. *O bebê, a Mãe e o Psicanalista*. São Paulo: Artes Médicas, 1987.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MARQUES, José Roberto. Ancestralidade – A importância de honrar os que vieram antes. Disponível em: <https://www.jrmcoaching.com.br/blog/ancestralidade-a-importancia-de-honrar-os-que-vieram-antes-de-nos/> Acesso em 25/01/2020.
- NORWOOD, Robin. *Mulheres que amo demais*. Trad. Cristiane Maria Ribeiro. São

- Paulo: Best Seller, 1987.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Raquel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.
- PINTO, Benedita Celeste de Moraes. *Nas veredas da sobrevivência*. Memórias, gênero e símbolos de poder feminino em povoado amazonas. Belém: Pará-Tatu, 2004.
- PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Lugar de fala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RICH, Adrienne. *The dream of common language*. In: “Autor + a”. In: JOBIM, José Luis. (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero patriarcado violência*. 2 ed. – São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SILVA, ALZIRA NOGUEIRA. “O direito à arte de partejar”. Dissertação de Mestrado. Disponível em: www.calvados.c3s1.ufpr.br/ojs2/index.php/direito/article/viewFile/7031/5007. Acesso em 02.02.2011.
- SILVA. Francisca de Sousa da. *Ai de vós!* Diário de uma doméstica. São Paulo, Civilização Brasileira. 1983.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- SOUZA, Valmir de. Violência e resistência na literatura brasileira. In: *Os sentidos da violência na literatura*. São Paulo: LCTE, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et ali. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- SWARTEKILL, Sojourner Truth de. “E eu não sou uma mulher?” apud RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- TELLES, Norma. “Autor + a”. In: JOBIM, José Luis. (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- TOLLER, Heloisa. Prefácio de *Olhos d’água*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- TUAN, YI-FU. *Paisagem do medo*. Tradução. Livia DE Oliveira- São Paulo: UNESP 2005.
- _____. Escritoras, escritas, escrituras. In.: PRIORE, Mary Del (Org). *História das*

mulheres no Brasil. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 401-442.

WINNICOTT, D. W. O ódio na contratransferência (1947) In: *Da pediatria à psicanálise*, Obras Escolhidas. Rio de Janeiro: Imago, 2017.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.