

ESCREVIVÊNCIA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: REFLEXÕES EM TORNO DE “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

HENRIQUE FURTADO DE MELO*

MARIA CAROLINA DE GODOY**

RESUMO:

Este trabalho apresenta um conjunto de reflexões que compõem parte de nossa pesquisa atual em torno da escrevivência evaristiana. Através de uma leitura do conto *Olhos d’Água*, republicado no livro mais recente de Conceição Evaristo, buscamos observar alguns traços recorrentes na prosa da autora, destacando suas funções dentro da escrevivência, a qual pode atuar como mecanismo emancipatório da voz negra, recobrando poder sobre meios de produção de subjetividades negras. Destacamos, como base teórica, a Esquizoanálise e as próprias palavras da autora com relação à escrevivência.

PALAVRAS-CHAVE: escrevivência, emancipação, meios de produção de subjetividades negras.

1. MOLHANDO OS PÉS

Nossa pesquisa atual tem como *corpus* a obra em prosa de Conceição Evaristo, autora afro-brasileira, de origem mineira, que tem se destacado, sobretudo, no segmento da literatura negra. Nosso objetivo central é o mapeamento de recursos estilísticos em sua obra que compõem o que a autora denomina *escrevivência*. Esse mapeamento consiste na observação de diversos fios que se enredam na tessitura dessa escrita-vida, forçando as fronteiras do tecido de uma

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: furtado.henrique@live.com

** Professora adjunta da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: mdegodoy@uol.com.br. A professora Maria Carolina de Godoy agradece apoio financeiro da Fundação Araucária e do CNPq.

identidade e de uma cultura negras, de maneira a apontar linhas de fuga à infantilização do povo afro-brasileiro e à alienação dele em relação a sua própria narrativa existencial.

Para o presente trabalho, selecionamos o conto *Olhos d'Água*, publicado no volume 26 dos *Cadernos Negros*, em 2005, disponível no site *Literafro* da Universidade Federal de Minas Gerais e publicado, em 2015, no livro que leva o nome do conto. Tal *corpus* apresenta recursos de escrita recorrentes que destacamos no intento de observar a maneira como esses recursos se movimentam no interior de um processo ao qual temos nos referido, ao menos provisoriamente, como *Cadeia de Ritornelos*, fazendo referência à esquizoanálise (DELEUZE; GUATTARI, 1997; GUATTARI, 1992), ramo filosófico fundado no encontro entre Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Ritornelo* é um conceito advindo da música, trata-se de um símbolo musical que indica, como parênteses, um trecho que deverá ser repetido em algum momento, ou seja: um refrão.

Na esquizoanálise, Deleuze e Guattari (1997) se apropriam do *Ritornelo* como conceito que passam a utilizar para compreender processos de produção de subjetividade. Ao longo de nosso trabalho, veremos como isso se aplica ao nosso *corpus*. Destacamos este recurso, uma vez que, por meio dele – articulado dentro da composição escrivente –, a escrita de Conceição Evaristo pode contribuir num movimento emancipatório, impulsionando processos de singularização ligados a um *devenir-negro*. No contexto da esquizoanálise, o *devenir* surge como um conceito-movimento que reflete um *tornar-se*, cujo foco se dá no próprio processo, produção, e não no produto – assim, estar em curso de mudança é mais importante que um suposto destino. Os conceitos serão melhor detalhados ao longo deste artigo, na medida em que tomamos posse de exemplos decorrentes de nosso próprio percurso de leitura do conto em análise.

Inicialmente buscaremos registrar nossa leitura do conto, esboçando pontes, ao longo dela, que nos servirão às reflexões posteriores, desenvolvidas inicialmente em torno do conto selecionado, para então ampliarmos a visão e observarmos o conto dentro da obra da autora, pensando na forma como ela descreve a escrivência.

2. INUNDAR

A seguir, acompanharemos o fio da narrativa de *Olhos d'Água*, mergulhando no curso das memórias da protagonista que se afoga em questionar-se sobre a cor dos olhos de sua mãe. Os olhos da mãe são só a ponta de um iceberg, algo mais insiste em ressoar sob a pergunta. Não pretendemos dar uma resposta, descrever o que é esse iceberg, uma vez que acreditamos que seria impossível uma descrição que abrangesse todo o gelo que o compõe. Nossa intenção aqui, portanto, como já dito de início, é mapear, traçar esboços de pontes e caminhos, correntezas, linhas de fuga na escrevivência que deslizam e corroem as margens bem definidas dos riachos, dos significantes e identidades, escorrendo em rizoma, movimento, performance.

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

2.1 MERGULHAR

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

É urgente que se recorde a voz do *griot*, a voz do passado, do ancestral, é um tormento não saber a cor dos olhos da mãe. A dúvida não surge delicadamente, ela explode da boca, desespera. Então a narradora refaz seu caminho: voltamos a sua infância, quando a mãe era *boneca*, um corpo que ressoava um ritmo que se rebatia entre elas, o batuque

de um tambor, um refrão antigo, como um *totem* (GUATTARI, 1992, p. 27) no centro da casa. A pergunta continua, ela ainda não se lembra da cor dos olhos de sua mãe, ela precisa dessa interrogação, é como uma criança que cantarola no escuro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116), fazendo da sua cançãozinha, da sua pergunta, um chão sonoro cuja repetição garante a consistência.

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

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

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

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

Movida pela dúvida sobre a cor dos olhos da mãe, ela retorna à cidade natal. Ela nunca se esquecera das mulheres da família, e já naquele tempo “entoava cantos de louvor” (EVARISTO, 2015, p. 18) às ancestrais “que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue.” Ela não se esquecera das ancestrais, mas não se lembrava ainda da cor dos olhos de sua mãe. A dúvida repete, encarnada num ritmo que desestabiliza. “Tomada pelo desespero” ela abre o círculo, não “do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116-117). Ela sai de casa “no fio de uma cançãozinha”, resquício da *voz do griot*? É essa canção que ainda mantém o chão sob os seus pés, mesmo que se lance para fora de um território.

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

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

No abraço, as lágrimas se misturam, desaguam num mesmo rio, não é mais só o corpo da mãe que se expande, mas o da filha também, não há mais sujeito e objeto, só um rio, um *rizoma*. E isso fica ainda

mais claro (ou confuso?) quando, posteriormente, a pergunta se repete, mas agora tudo se inverteu, ou se con(fundiu) (EVARISTO, 2011, p. 9), e a canção do *griot* segue a se repetir, de olhos em olhos, ela mantém os elos da corrente, e, ao mesmo tempo, abre os círculos para outros círculos, é onda que ora empurra para a praia, ora para alto mar.

2.2 RESPIRAR

Neste respiro retomemos alguns traços importantes de nossa leitura, refletindo sobre cada um como fractais da escrevivência:

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

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

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

Esse *estilhaçamento* parece ser um fractal importante na escrevivência. Em *Ponciá Vicêncio* (EVARISTO, 2003), podemos

observar algo semelhante: o *nada*, que segue a martelar as memórias de Ponciá, termina por estilhaçar-lhe. Guattari (1992) cita o caso de uma cantora acompanhada por ele em psicoterapia que, com a morte da mãe:

Perde bruscamente a parte alta da tessitura de sua voz, o que a condena a uma parada brutal do exercício de sua profissão [...]. Com efeito, essa mulher, em seguida a esses acontecimentos, encetará uma série de novas atividades, fará novos contatos, estabelecerá uma nova relação afetiva, após remanejar radicalmente sua constelação de Universos. *Houve então, em seguida à perda de consistência de um Agenciamento existencial, abertura de novos campos de possível.* Esse gênero de remanejamento é acompanhado por um tipo de vertigem: vertigem da possibilidade de um outro mundo, *vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela* (GUATTARI, 1992, p. 83, grifo nosso).

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

ii. O Círculo de Flores em Torno do Castelo

Carolina Maria de Jesus exerce grande influência sobre a formação de Conceição Evaristo, sendo inclusive citada em artigo publicado em 2005 pela revista *Mulheres no Mundo*: “Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora.” (EVARISTO, 2005, p. 204).

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

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

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

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

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

A *ficção como resistência* é outro fractal importante da escrevivência. Michele Petit, antropóloga pesquisadora do Laboratório de Dinâmicas Sociais e Recomposição de Espaços do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, coordena um programa internacional sobre “leitura em espaços de crise”, compreendendo situações de guerra, migrações forçadas e situações de desajuste semelhantes. Petit (2009), ao referir-se aos sujeitos aos quais ofereceu a literatura como alternativa ao sofrimento, conclui:

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

Resistir é manter-se de pé, cravar-se num *espaço*; seja tangível ou ficcional. E, em verdade, não há bem uma fronteira demarcada entre o *tangível* e o *ficcional*, eles se misturam, se confundem. Petit (2009) relata o caso de Mira Rothenberg, levada a dar aulas a trinta e duas crianças provenientes da Europa Central pós Segunda Guerra Mundial. Nascidas nos campos de concentração ou abandonadas pelos pais para que sobrevivessem, essas crianças demonstravam profunda e recorrente desconfiança, construíram fortalezas em torno de si, para protegerem-se dos horrores por que passaram:

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

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

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

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

(PETIT, 2009, p. 69-70, grifos nossos).

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

Para Conceição Evaristo, *escreviver* é “um modo de ferir o silêncio imposto [...] [é] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa”, ao *escreviver-se* “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*” (EVARISTO, 2005, p. 202). Que *lugar da vida* seria esse ao que se refere a autora, senão o lugar daquela/daquele que, nas palavras de Zumthor (2007, p. 41): “consegue vislumbrar, pela *fissura no ‘real’*, a alteridade e *colocar-se em cena como sujeito*, para que, então, possa narrar e narrar-se, recolar os estilhaços das constantes quebras de si.”

A protagonista de *Olhos d'Água* se lembra das brincadeiras com a *mãe-boneca-negra*, recorda a rainha sentada em seu trono recebendo as flores das princesas, traz também à memória os dias em que se sentavam na soleira da porta onde das nuvens a mãe fazia algodão-doce. *A ficção como resistência* é outro fractal da escrevivência, a invenção faz dos estilhaços outros caminhos, combate o *desesperançar da vida* (EVARISTO, 2015, p. 113).

Assim, o fractal anterior se alterna com este, e/ou coexiste, indo e vindo, diluindo e inventando terra sob os pés das personagens. Essa alternância se dá em oscilações entre o que Deleuze e Guattari chamam de *ritornelos* (DELEUZE; GUATTARI, 1997; GUATTARI, 1992); o próximo fractal, *a voz do griot*, funciona como um centro de atração e repetição, *ritornelo* que contribui no movimento das ondas que reterritorializam e desterritorializam.

iii. A Voz do Griot

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

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimi-

tação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p. 19).

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

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

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

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

Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam. Os casos mais simples de ritornelos de delimitação de Territórios exis-

tenciais podem ser encontrados na etologia de numerosas espécies de pássaros cujas sequências específicas de canto servem para a sedução de um parceiro sexual, para o afastamento de intrusos, o aviso da chegada de predadores... Trata-se a cada vez, de definir um espaço funcional bem-definido. Nas sociedades arcaicas, é a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no corpo, no solo, nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos (GUATTARI, 1992, p. 27).

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

Por vezes fizemos referência ao que chamamos de *Voz do griot* em nossa leitura. *Griots* mantêm viva a memória de um povo, de uma tribo etc., ou melhor, produzem essa memória, inventam o povo e sua história. Aqui é importante pensar na diferença entre a produção da memória feita pelo *griot* de uma tribo e a produção realizada pela indústria cultural e por diversos mecanismos de poder e invenção de histórias na sociedade moderna. No primeiro mecanismo de produção, a memória é produzida pelo próprio povo, ele detém a voz e a profere na invenção da própria memória; já no segundo caso, a indústria cultural, as mídias de massa e outras engrenagens produzem as memórias que serão consumidas pelos indivíduos, ou seja, há neste caso, uma alienação (maior ou menor, dependendo do indivíduo) da memória, da voz e do poder de narrar-se e inventar-se. No caso do povo afro-brasileiro e outras minorias, isso se agrava pelo fato de que quem deteve (e ainda detém em grande escala) o poder de narrar, em diversas instâncias, a história do povo negro no Brasil é o branco, o que distancia ainda mais o negro da produção de

sua própria memória. No último tópico retomaremos essa linha, uma vez que é de suma importância para pensar Conceição Evaristo dentro da produção literária afro-brasileira.

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

No próximo tópico, buscaremos tecer reflexões acerca da escrevivência, a partir do que apresentamos até o momento no processo de leitura de *Olhos d'Água*.

3. TRANSBORDAR

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

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

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

Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas *antes de tudo vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] Pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. *Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida* (EVARISTO, 2005, p. 205-206, grifo nosso).

Tomar “o lugar na escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 206), retomar o poder sobre os meios de produção da memória, *colocar-se em cena em relação ao mundo e a seu imaginário*, implicar o corpo na escrita; nesse sentido dizemos que a escrevivência é uma escrita performática. Podemos ainda reforçar essa proximidade na medida em que percebemos, como demonstrado no segundo fractal, a importância do espaço (e do corpo como meio de senti-lo e ocupa-lo), na constituição da escrevivência, enquanto que Zumthor fala da necessidade de “percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, *uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade*” (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Até aqui, procuramos demonstrar como o rio dos olhos da mãe – refletido na pergunta insistente ao longo de *Olhos d’Água* – funciona como *ritornelo existencial* da protagonista, e, mais ainda, da cadeia geracional da qual ela faz parte, ou seja, é na verdade *um ritornelo existencial* em torno do qual giram produções de subjetividades coletivas de um povo. Mas, como sinalizamos no início do artigo, há uma outra relação a ser pensada, a qual nos referimos como *cadeia de ritornelos* da escrevivência. Para tanto, recorreremos a mais algumas palavras de Conceição Evaristo a respeito da escrevivência, desta vez em entrevista a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, ne-

gra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (EVARISTO apud DUARTE, 2011, p. 115).

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

Ao destacar esses dentes-do-tear (brasileira; negra; mulher; viúva; professora; etc.), Conceição Evaristo levanta universos de referência, *ritornelos* que ressoam em direções diferentes, atraindo a escrita-vida de um lado para outro, alternando os fios na tessitura escrevivente. Deleuze e Guattari começam *Mil Platôs 1* com a seguinte frase: “Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10). O discurso da escrevivência cria um elo entre os *ritornelos* da escrita ficcional de Evaristo e os seus próprios como sujeito, projetando, ainda, uma cadeia que se estende na produção de memórias coletivas em torno de um devir-negro (também um devir-mulher e outros devires). Em suma, o que podemos observar é que a escrevivência (aliada ao discurso de Evaristo acerca dela) projeta uma cadeia de *ritornelos* para além do texto ficcional, que caminha no sentido de retomar o poder sobre meios de produção de subjetividades negras, femininas, etc.

São duas características importantes do que Deleuze e Guattari chamam de Literatura Menor: uma *ligação imediata do individual com o político* (como a sensação do quarto-diaspórico); e os *agenciamentos coletivos de enunciação*. “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39) – no interior da situação, vivida pela protagonista do conto analisado por nós, de não se reconhecer no quarto onde acordara, agita-se a dor da diáspora negra, de acordar doutro lado do oceano, sem reconhecer o mundo.

[A respeito de uma obra de Kafka] O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação colectiva da “inúmera multidão de heróis do [seu] povo”. Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade colectiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas Pesquisas de um cão, os enunciados do investigador solitário tendem para o agenciamento de uma enunciação colectiva da espécie canina, mesmo se esta colectividade já não existe ou ainda não é considerada como tal. Não há sujeito, só há agenciamentos colectivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

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

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

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 1990)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos fazer uma leitura do conto *Olhos d'Água* (2005), de Conceição Evaristo, traçando reflexões em torno de fios que compõem a escrevivência, focando-nos num recurso que chamamos de *Cadeia de Ritornos*. Para tanto, inicialmente passamos por toda a extensão do conto levantando linhas de convergência com nossas reflexões. Essas linhas são recorrentes na escrita de Evaristo, podendo ser entendidas como fractais da escrevivência.

Juntando as linhas, tecemos observações a respeito de cada fractal, buscando demonstrar como eles funcionam, nas memórias da narradora, dentro de um movimento oscilatório entre *ritornos*, ora estilizando os territórios, ora inventando outros campos de possível a partir dos cacos desterritorializados.

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

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

Com este artigo, esperamos contribuir com os estudos em torno da obra de Conceição Evaristo e da literatura afro-brasileira. Como já dito anteriormente, este não é um trabalho fechado, ainda estamos em

movimento em nossos questionamentos e reflexões, e não pretendemos com ele dar respostas mais do que levantar perguntas.

ESCREVIVÊNCIA AND SUBJECTIVITY PRODUCTION: REFLECTIONS AROUND
“OLHOS D’ÁGUA”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO

ABSTRACT:

This paper presents a number of reflections that make up a part of our actual research around the *escrevivência* by Conceição Evaristo. Through a reading of the short story *Olhos d’Água*, republished in the author’s most recent book, we observe some recurrent traces in Evaristo’s prose, highlighting their functions within the *escrevivência*, which may act as an emancipatory mechanism of the black voice, retrieving power over black subjectivities production means. We highlight, as theoretical basis, the Schizoanalysis and the words of the author herself about the *escrevivência*.

KEYWORDS: *escrevivência*, emancipation, black subjectivities production means.

ESCREVIVÊNCIA Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES: REFLEXIONES SOBRE
“OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMEN:

En este trabajo se presenta un conjunto de reflexiones que forman parte de nuestra investigación actual sobre la *escrevivência evaristiana*. A través de una lectura del cuento *Olhos d’Água*, publicado nuevamente en el último libro de Conceição Evaristo, buscamos observar algunas características recurrentes en la prosa de la autora, destacando sus funciones dentro de la *escrevivência*, que puede actuar como un mecanismo de emancipación de la voz negra y recuperación de poder sobre los medios de producción de subjetividades negras. Destacamos, como base teórica, el *Esquizoanálisis* y las propias palabras de la autora en relación con la *escrevivência*.

PALABRAS-CLAVE: *escrevivência*, emancipación, medios de producción de subjetividades negras.

5. REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DUARTE, Eduardo Assis. Conceição Evaristo (Depoimento). In: _____; FONSECA, Maria Nazareth. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 103-116.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. 1990. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literaafro/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-224.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.

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

PETIT, Michele. *A arte de ler*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Submetido em 05 de dezembro de 2015.

Aceito em 30 de maio de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016
