



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**NARRAR E NARRAR-SE, CRIAR E CRIAR-SE:
A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO
COMO EMANCIPAÇÃO DO CORPO NEGRO**

Londrina
2016

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**NARRAR E NARRAR-SE, CRIAR E CRIAR-SE:
A ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO
COMO EMANCIPAÇÃO DO CORPO NEGRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de Godoy.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Melo, Henrique.

Narrar e narrar-se, criar e criar-se : A escrivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro / Henrique Melo. - Londrina, 2016. 110 f. : il.

Orientador: Maria Carolina de Godoy.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Literatura afro-brasileira - Tese. 2. Criação - Tese. 3. Resistência - Tese. 4. Corpo - Tese. I. de Godoy, Maria Carolina. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**NARRAR E NARRAR-SE, CRIAR E CRIAR-SE:
A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO
COMO EMANCIPAÇÃO DO CORPO NEGRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de
Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Sheila Oliveira Lima
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de Setembro de 2016.

a verdade é que quando nasci e inventei as formigas
doeu um pouco, elas cavaram um buraco e puseram ovos
quando o sol nasceu abriram as asas e me deixaram
eu não sei o que isso significa, eu nunca sei
enquanto isso me distraio com o medo dos ovos
e do meu desejo incontrolável de criar coisas com asas

(für Jan)

Dedico e agradeço a Alisson, para quem as alternativas chegaram tarde, assim como chegam para tantos outros – quando chegam...

Carol e Sheila, pela amizade, antes de qualquer orientação acadêmica.

Angela, por crescer comigo. Eu estou aqui.

Eduardo, por ser meu amigo leitor e ouvinte fiel.

Jan, você chegou no fim de uma etapa, mas em tão pouco tempo fez nascerem de novo tantas e tantas formigas e ovos – deu-me outras vidas. Contemplemos as estrelas mortas e os relâmpagos muitas outras vezes, perdendo-nos noutros céus.

Danke.

Pam, a gente se encontrou no meio. Num meio qualquer. E o meio tem estrela no céu e a gente se perdeu nele. Percamo-nos outras tantas vezes, e nos encontremos entre Cabo Polonios e Bosnias – é sempre meio; sem fim. Gracias.

E a minha mãe e meu pai, sem quem minhas esculturas de letras cairiam por terra antes de nascer.

MELO, Henrique Furtado de. **Narrar e narrar-se, criar e criar-se: a Escrivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro.** 2016. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este trabalho gesta-se em torno da ânsia de tracejar mapas de percursos de leitura que transpõem a escrivência de Conceição Evaristo, sob a perspectiva do ato de narrar e da articulação entre memória, ancestralidade e de uma ideia de corpo que vai se construindo ao longo desta dissertação. Transitamos pela obra da autora, atentando especialmente para seis contos publicados nos livros *Olhos d'Água* (2015) e *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011). O percurso de leitura no embrenhar da obra de Conceição Evaristo constrói-se sob o amparo, fundamentalmente, da Esquizoanálise de Deleuze e Guattari e de um amadurecimento reflexivo e teórico decorrente de memórias de trabalhos anteriores, que contribuem num movimento de encaixar e ligar histórias, vozes, caminhos, corpos e experiências. A base que nos ajuda a trabalhar a memória, sobretudo coletiva, além da própria Esquizoanálise, vem dos estudos de Halbwachs (1990). Já as questões relativas à literatura afro-brasileira enquanto conceito e às vivências afro-brasileiras e afro-femininas brasileiras, que compõem de forma fundante a obra de Evaristo, são trabalhadas em articulação com estudos de Eduardo Assis Duarte (2009), Gizêlda Melo do Nascimento (2006), Zilá Bernd (1988; 1992) e ensaios, depoimentos e artigos da própria Conceição Evaristo (2005; 2009; 2016; DUARTE, 2011). Tem-se como objetivo central, aqui, traçar mapas – abertos – por entre as narrativas de Evaristo e as memórias do pesquisador, buscando construir possibilidades de caminhos para se pensar o ato de narrar como mecanismo emancipatório do povo negro. A escrivência surge como conceito importante, cunhado pela escritora, para se compreender esse processo emancipatório. Dessa forma, é entrelaçando-se a ele que as reflexões deste trabalho se dão.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Escrivência. Esquizoanálise. Emancipação. Corpo.

MELO, Henrique Furtado de. **Weaving stories, weaving selves:** the *Escrevivência* by Conceição Evaristo as emancipation for the black body. 2016. 110p. Dissertation (Master of Arts in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This work is gestated around the desire to trace maps of reading paths that passes through the *escrevivência* of Conceição Evaristo, under the perspective of the narrative act and the articulation between memories, ancestrally and an idea of body that is built along the way of this thesis. We walk into the author's work, paying special attention to six short stories published in the books *Olhos d'Água* (2015) and *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011). Our reading course within Conceição Evaristo's work is built under the support, fundamentally, of Deleuze and Guattari's Schizoanalysis and a theoretical and reflective maturity due to memories of our background works, which contributes to a movement of fitting and linking stories, voices, paths, bodies and experiences. The theoretical basis that helps us to work with memory, collective above all, besides the Schizoanalysis, comes from Halbwachs (1990) studies. Concerning questions about the *african-brazilian literature* as a concept and the african-brazilian and african-feminine brazilian experiences, which compose part of the foundation of Evaristo's work, are wrought over articulations with Eduardo Assis Duarte's (2009), Gizêlda Melo do Nascimento's (2006) and Zilá Bernd's (1988; 1992) studies, besides Conceição Evaristo's (2005; 2009; 2016; DUARTE, 2011) essays, testimonies and articles. As central objective, here, we intend to trace – open – maps among Evaristo's narratives and the researcher's memories, seeking to build possibilities of ways to think the narrative act as an emancipatory mechanism for the black brazilian people. The *escrevivência* comes as an important concept, coined by the writer, to understand the emancipation process. Thus, it is interweaving us to this concept, that this work is made.

Keywords: Conceição Evaristo. *Escrevivência*. Schizoanalysis. Emancipation. Body.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 QUANDO NASCE | 8 |
| 1.1 MEMÓRIA I – O QUE TRANSBORDA DO CORPO | 10 |
| 1.2 LEITURA I – VENTRE-NASCENTE: “AYOLUWA, ALEGRIA DO NOSSO POVO” | 13 |
| 1.3 FOZ DA MEMÓRIA | 15 |
| 1.4 LEITURA II – VOZ DO GRIÔ: “OLHOS D’ÁGUA” | 22 |
| 2 ESPALHA A RAMA PELO CHÃO | 25 |
| 2.1 VOZ DO GRIÔ | 26 |
| 2.2 LEITURA III – CORPO-ARTE: “MARY BENEDITA” | 31 |
| 2.3 MEMÓRIA II – O EREMITÉRIO DO CRUSTÁCEO | 33 |
| i. | 36 |
| ii. | 38 |
| iii. | 40 |
| 2.4 DE VOLTA AO BARRO | 43 |
| 3 QUANDO MORRE | 46 |
| 3.1 LEITURA IV – OS RETIRANTES: “ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR SEUS BRINQUEDOS” E “LUMBÍÁ” | 47 |
| 3.2 MEMÓRIA III – DEPOIS DE ABRIL | 49 |
| Registro 0 – fresta | 50 |
| Registro 1 – memória | 50 |
| Registro 2 – afeto | 54 |
| Registro 3 – a gente é que nem boi | 54 |
| Registro 4 – narrar-se | 55 |
| Registro 4 – inventar uma saída | 56 |
| Registro 5 – abril despedaçado | 57 |
| Registro 6 – fazer, da ruína, fundação | 57 |
| 3.3 ESTILHAÇO E MOSAICO | 57 |

| | | |
|-------------|---|------------|
| i. | | 58 |
| ii. | | 60 |
| iii. | | 62 |
| iv. | | 65 |
| 3.4 | CAMINHAR NO ESCURO | 66 |
| 4 | PÕE A MÃO NO CORAÇÃO | 69 |
| 4.1 | LEITURA VI – A FORÇA QUE NUNCA SECA: “ROSE DUSREIS” | 69 |
| 4.2 | ESCREVIVÊNCIA E EMANCIPAÇÃO DO CORPO NEGRO | 72 |
| i. | | 72 |
| ii. | | 79 |
| iii. | | 84 |
| 4.3 | MEMÓRIA IV – UMA DISSERTAÇÃO DE BARRO | 89 |
| Entrada 0 – | desabrocham | 90 |
| Entrada 1 | | 90 |
| Entrada 2 – | sobrescrever..... | 91 |
| Entrada 3 | | 92 |
| Entrada 4 – | eternidades entre os instantes | 93 |
| Entrada 5 | | 95 |
| Entrada 6 – | letra-morada | 95 |
| Entrada 7 – | canção da mais alta torre..... | 96 |
| 4.4 | JUNTANDO AS PONTAS | 97 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 100 |
| | REFERÊNCIAS | 105 |
| | ANEXOS | 109 |
| | Anexo A – MAPA DE CONCEITOS..... | 110 |

INTRODUÇÃO

*corpo
amalgama de afetos, territórios em que sou
amalgama de memórias, marcas a rondar-me, prontas
a me afetar segundo os agenciamentos que se
constroem entre mim e o mundo
aquilo de mim que toca o corpo do outro
aquilo do outro que toca o meu corpo
aquilo do mundo que risca minha pele, minha fronteira,
que a corrompe, que a perfura
aquilo de mim que perfura a pele do mundo, risca a
superfície das coisas, corrompe as fronteiras
a potência dos movimentos de ser.*

Quando o caminho se faz em curvas, desvios, retornos e nem sempre em linha reta, desenhar o mapa para quem pretende perfazê-lo não é tarefa das mais fáceis; contudo, a recomposição de trajetos para guiar a passagem por este trabalho será apresentada nesta introdução, uma vez que juntos (pesquisador e leitor) percorreremos estas páginas.

A origem da motivação para esta pesquisa ocorreu no ano de 2013, quando fomos selecionados para estagiar na coordenação e aplicação, na Penitenciária Estadual de Londrina, do projeto *Remição pela leitura*, instituído pela Lei 17.329 de 2012 na esfera carcerária do estado do Paraná. Na ocasião, acompanhamos um grupo de mais ou menos 50 apenados, realizando reuniões periódicas em grupos e atendimentos individuais, segundo os objetivos do projeto da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos.

A cada mês os apenados escolhiam um livro literário ou filosófico de nosso acervo, tendo por volta de 20 dias para lê-lo e nos entregar uma primeira versão de uma resenha sobre a obra selecionada. Após orientações e reuniões em grupo (em frequência bastante limitada) para refacção e aprimoramento dos textos, os rapazes

que conseguiam atingir um mínimo de aproveitamento segundo a comissão avaliadora, recebiam 4 dias de remição da pena.

No decorrer do trabalho, percebemos nos apenados demandas por expressão e compartilhamento de leituras que extrapolavam o previsto pelo projeto. Apesar de não se conceder remição para além dos 4 dias decorrentes da avaliação de leitura de um livro por mês, os rapazes buscavam espaços e oportunidades de expressão, leituras conjuntas, conversas. De uma ou outra forma encontravam modos de movimentar um impulso de criar, fazendo esculturas dos materiais que tinham à mão, escrevendo poemas, romances, peças, canções em cadernos e folhas de que dispunham. Entretanto julgamos necessária a ampliação de nossos trabalhos, por isso resolvemos agir.

Aliado ao *Remição pela leitura*, propusemos o subprojeto de pesquisa “*As marcas dos momentos de entrada no mundo da leitura nas construções textuais-discursivas de alunos-detentos: vestígios de infâncias encarceradas*”, atrelado ao projeto “*Leitura literária no ensino fundamental – ciclo 1: concepções e práticas*”. Nosso objetivo fundamental se deu na organização e aplicação de metodologias de atendimento individual e em grupos que propiciassem uma ampliação do acesso à leitura e a uma movimentação de narrativas e expressões por meio de um compartilhamento mais frequente.

No andar do trabalho, começamos a perceber que os romances, poemas, contos, canções com que tínhamos contato juntos passaram a atravessar as vozes dos apenados. Enquanto contavam suas próprias histórias de vida, trechos das leituras invadiam suas falas e textos, renomeando suas experiências e atribuindo novos sentidos às suas narrativas de vida. Foi nesse ponto que encontramos um fio para seguir, e a partir dele continuamos a pensar o papel humanizador da literatura e da arte no geral. Antonio Candido (1995; 1999), nesse aspecto, nos foi essencial.

Após o término de nossos trabalhos na penitenciária, continuamos a pensar e transitar por nossas experiências, construindo articulações teóricas para lidar com o que restou em nós do projeto. A partir deste ponto, então, passamos a tratar não mais de falas e textos específicos produzidos pelos apenados, mas de nossa própria memória enquanto pesquisador que se deixa afetar e se misturar ao ambiente que

observa. Nosso corpo, nossas memórias, nossos afetos tomam posição central, admitidos como parte inalienável da pesquisa e das materializações textuais ou orais dela.

Nesse sentido, não se trata, aqui, de continuar uma pesquisa de campo realizada, mas de darmos prosseguimento a uma reflexão teórica cujo passo inicial se deu no encontro de experiências e vivências no decorrer da aplicação de trabalhos anteriores. O movimento de debruçar-nos sobre nossas memórias e sensações engatilhadas no decorrer e na posterioridade de nossa pesquisa teve papel imprescindível no amadurecimento teórico de nosso percurso, contribuindo na construção de possibilidades, ferramentas, olhares, caminhos e modos de se traçar mapas como este que acabou por dar origem a uma dissertação.

Todos os quatro capítulos deste trabalho contêm tópicos denominados “Memória”. Neles transitamos por nosso próprio corpo, por nossas sensações e experiências no envolvimento com nossas memórias de pesquisa, seja de trabalhos anteriores ou desta própria escrita. Por vezes nos referimos a nossas memórias acerca de diversas histórias com as quais tivemos contato, agrupando sob o nome de *Akins* as personagens dessas narrativas. Com isso queremos dizer que não tratamos de apenas específicos, não trazemos dados concretos, textos escritos, ou observações minuciosas, apenas nossas reminiscências. E o que realmente nos importa é que as histórias que transpassam nosso texto não são a vida de um ou dois indivíduos, mas de uma multidão de sujeitos postos à margem e silenciados, cujas trajetórias se repetem, mais ou menos iguais, mais ou menos trágicas, mais ou menos apagadas. Por isso são todos *Akins*.

No ano de 2014 começamos a descobrir Conceição Evaristo. Na medida em que seguíamos por sua obra, encontrávamos pedaços de *Akins*, vozes silenciadas que, de algum modo, encontravam meios de se fazer ouvir. As histórias começaram a se misturar, então percebemos a importância dos trabalhos anteriores como fator de construção de nossas leituras da escrevivência. O conceito de escrevivência, aliás, pôs-nos, em vertigem, a acumular histórias sobre histórias, corpos sobre corpos, escritas sobre escritas – e é por isso que elegemos esse conceito como um de nossos focos de trabalho nesta dissertação.

Nesta pesquisa o objetivo central é traçar mapas de caminhos de leitura que transcendem a escrevivência de Conceição Evaristo acumulados de memórias e afetos anteriores. Nessa esteira, nossa pesquisa se justifica enquanto produção crítico-literária e teórico-reflexiva, trazendo contribuições tanto a leituras da obra de Conceição Evaristo, quanto a estudos acerca do ato de ler e da importância da expressão e compartilhamento artísticos como fatores de manutenção do equilíbrio psicossocial humano. Aliado ao conceito de escrevivência, tratamos, em especial, da ideia de uma sobreescreva, que se desenvolve a partir de um movimento mútuo-anthropofágico que confunde os limites entre os corpos, e dá vazão a uma escrita que se dá por sobre si, e que, como comporta que se abre, faz escorrer o corpo corpo afora, dando à luz a quem escreve a partir do que é (sobr)escrito.

As obras de Conceição Evaristo em foco são seis contos publicados em dois livros: *Olhos d'Água* (2015) e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Outras obras da autora, notadamente os romances *Becos da Memória* (2011) e *Ponciá Vicêncio* (2003), aparecem quando dialogam com os conceitos trabalhados e/ou com os contos em análise.

A psicanálise winnicottiana nos foi fundamental nas construções reflexivas que realizamos durante o processo de nossas experiências anteriores, no cárcere. Ao passo que seguimos descobrindo Conceição Evaristo, outras bases teóricas foram se somando, em especial bases referentes à literatura afro-brasileira como conceito, e fundamentalmente a Esquizoanálise como amadurecimento teórico que, neste trabalho, vai tomando o lugar de Winnicott e diluindo/ressignificando nossas construções que dialogam com sua obra.

Trabalhamos com uma gama relativamente grande de conceitos, sendo que muitos deles servem de amparo para que trabalhemos outros. Desse modo, pode ser que o leitor encontre dificuldades em transitar por nosso percurso conceitual, eventualmente se perdendo entre as relações que se estabelecem e conectam os conceitos trabalhados. Como recurso didático para esses casos, encontra-se em anexo (Anexo A) um *mapa de conceitos* que atenta para o nosso percurso teórico.

Ao longo de nossos escritos, construímos um conceito de corpo que vai se desenvolvendo na medida em que mergulhamos na escrevivência e dialogamos com a

esquizoanálise e com nossas memórias. Desse modo, a construção da ideia de corpo se faz de forma gradual, amparando-se em outros conceitos que vão nos ajudando a pensar esse corpo dentro da escrevivência e de nossas experiências e reflexões. Destacamos os conceitos de memória, afeto, agenciamento, ritornelo, identidade, devir, singularização, individuação, subjetividade, produção de subjetividades e (re/des) territorialização, segundo, fundamentalmente, a esquizoanálise. Todos eles compõem uma fundação que nos impulsiona a pensar o corpo e, a partir daí, a escrevivência e a sobrescrita.

Além da esquizoanálise de Deleuze e Guattari (DELEUZE & GUATTARI, 1995; 1996; 1997; 2003; 2010; DELEUZE, 1992; GUATTARI, 1981; 1992; GUATTARI & ROLNIK, 1996), nossa pesquisa tem como base imprescindível os ensaios, depoimentos e artigos de Conceição Evaristo (EVARISTO, 2005; 2009; 2016; DUARTE, 2011), dialogando com uma pesquisa bibliográfica que visa observar e dialogar com a localização de Evaristo no âmbito da Literatura afro-brasileira/negra (DUARTE, 2009; BERND 1988; 1992).

Os três primeiros capítulos exercem uma função de condução do leitor por nossas reflexões, de modo a envolvê-lo e inseri-lo, de posse já de uma memória de leitura que construímos juntos, no capítulo final. Neste, sistematizamos a obra de Evaristo no campo dos estudos literários afro-brasileiros e entrelaçamos as pontas soltas, fazendo convergir as nossas próprias narrativas de pesquisa, o discurso da escrevivência e os conceitos trabalhados, de forma que a escrita de Conceição Evaristo se abre enquanto recurso emancipatório de retomada de meios de produção de subjetividades marginalizadas por corpos marginalizados.

Cada capítulo contém um tópico de “Memória”. Nesses tópicos, retomamos nossos trajetos de pesquisa, incluindo nossas reminiscências de trabalhos anteriores. Com as retomadas, tecemos percursos de aprofundamento teórico a partir de movimentos em que ligamos nossas experiências à obra de Evaristo e aos conceitos trabalhados, de forma que esses tópicos resultam em peças que se encaixam a produzir novos sentidos a partir de uma espécie de convite ao leitor para que refaça conosco nosso caminho de pesquisa.

Todo capítulo contém pelo menos um tópico de “Leitura”, grafado em itálico. Essas leituras referem-se ao nosso transito por cada um dos seis contos selecionados. Desse modo, esses tópicos configuram-se numa linguagem que se deixa contaminar pela escrevivência, de modo semelhante ao que notamos nas falas e textos dos apenados durante a aplicação de nossos trabalhos anteriores. A intenção aqui é mergulhar o leitor em nossa leitura, atentando para traços da escrevivência que se repetem ao longo das obras e antecipando análises que se desenrolam de forma não concentrada ao longo da dissertação.

Devemos observar a importância dos tópicos de leitura para a estrutura geral deste trabalho. O afeto e o corpo do pesquisador são essenciais dentro de nossa construção. Afirmamos a imprescindibilidade desses aspectos nesta composição, pois que é somente a partir de tudo aquilo que nos afeta no nosso encontro com nossas memórias de trabalhos anteriores que pudemos mergulhar na escrevivência do modo como mergulhamos. Desse modo, os tópicos de leitura representam fragmentos dessas entradas, possibilitando ao leitor seguir-nos pelo caminho.

O capítulo inicial discute a memória em diálogo com o conto “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (EVARISTO, 2015). Halbwachs (1990) nos ajuda a pensar a memória sobretudo do ponto de vista coletivo. Aqui caminhamos ao redor de um muro, observamos o interior e o limite, e a maneira como o limite se constrói, transformando componentes direcionais em componentes dimensionais, não é mais “para lá”, é “em forma de”: forma, limite, contorno. Assim, este capítulo introduz-nos na ideia de cercar um território e delimitar o que é um eu ou um nós.

O segundo capítulo segue dialogando com a leitura que fecha o capítulo anterior: “Olhos d’Água” (EVARISTO, 2015), trazendo reflexões acerca do conceito de ritornelo, que compõe parte do mecanismo de produção de territórios e subjetividades. Neste ponto nosso percurso segue observando a maneira como, no interior dos muros, o mundo vai se decorando, a expressão vai marcando os corpos nas coisas, e é então que o conto “Mary Benedita” (EVARISTO, 2011) toma seu lugar e reflete esse movimento.

Quando chegamos ao terceiro capítulo, deparamo-nos com a experiência da morte e da violência que persistem tanto na escrevivência quanto em nossas

memórias. Os contos “Zaíta esqueceu de guardar seus brinquedos” (EVARISTO, 2015) e “Lumbiá” (EVARISTO, 2015), juntamente com um aglomerado de registros de memórias nossas, chegam como sentenças de um mundo sem saídas. No entanto, da própria miséria e violência, do estilhaçamento, da morte e da aparente falta de saída, a escrevivência faz brotar um caminho, um recurso que remonta os estilhaços em mosaico, faz da ruína fundação de um novo mundo e motivo-matéria de construção.

O último capítulo é o momento de entrelaçarmos tudo, e então retomamos os estudos literários e culturais que, de algum modo, nos ajudam a compreender a importância e o local de fala de Conceição Evaristo. A partir de tudo o que construímos nos capítulos anteriores, a localização de Evaristo vai se dando em forma de um diálogo constante, repuxando fios da tessitura que já tecemos juntos. Nesse ponto a escrevivência vai tomando forma mais nítida enquanto agenciamento e produção de subjetividades. Com a leitura do conto “Rose Dusreis” (2011) imbricamos vida, corpo e escrevivência.

Nosso último tópico de memória reflete sobre nossa própria escrita. A importância do afeto, do corpo na constituição da escrita. A organização vai se dando em entradas de uma espécie de diário que vão e vêm a ressignificar e sobrescrever nosso corpo. Aliás, é esse o conceito chave do tópico: sobrescrever. Desse modo, dialogamos com toda a escrita da dissertação a partir da sobrescrita e da ideia de corpo que vamos construindo desde o início.

1 QUANDO NASCE

*nosso choro barulhento caminhou o chão, a coisa fez
rasto em torno da gente; nos apinhamos longe das
pontas, com nossas muitas mãos entrelaçadas
de olhos abobados olhamos nossos próprios olhos,
éramos um círculo, e no centro estávamos nós, dentro
de nós
com os dedos bem ajuntados e os rostos para dentro,
cultivamos – de costas – um jardim circular de bocas-
de-leão (fechadas)
(rugem mostrando os dentes rugem)
o rasto fala alto lá fora – mas a gente não ouve – o
rasto tem medo de leão
não fossem nossas bocas fechadas, ele nos arrastaria à
força pra longe, entupindo nossas veias de anestesia
nosso choro barulhento caminhou o chão, mas de
costas ele não nos ouve
(rugem mostrando os dentes rugem)*

A palavra chave deste capítulo é “compartilhar”. O primeiro tópico, “Memória I”, tem como objetivo apresentar um esboço inicial acerca de nosso percurso de pesquisa, compreendendo memórias de projetos anteriores a este trabalho que tiveram papel fundamental para a descoberta de Conceição Evaristo e amadurecimento das bases teóricas que sustentam nossas análises de seus contos, construídas sobre a hipótese do ato de narrar-ouvir histórias como meio de resistir à adversidade e tomar posse mais autônoma da produção da própria subjetividade. Ao longo dos capítulos, desenvolvemos bases teóricas que contribuem no entendimento do conceito de subjetividade com o qual trabalhamos, sendo que no quarto capítulo mergulharemos mais a fundo nele. Por enquanto, trazemos um apontamento de Guattari, registrado em seu livro *Caosmose* (1992):

Quer nos voltemos para o lado da história contemporânea, para o lado das produções semióticas maquínicas ou para o lado da etologia da infância, da ecologia social e da ecologia mental, encontraremos o mesmo questionamento da individuação subjetiva que subsiste certamente mas que é trabalhada por Agenciamentos coletivos de

enunciação. No ponto em que nos encontramos, a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19).

Em *Micropolítica: cartografias do desejo*, Guattari (GUATTARI & ROLNIK, 1996), para explicar o conceito de subjetividade com o qual trabalha, se apropria da ideia de Saussure (2006) a respeito de a língua ser um fato social que antecede e sucede o falante, sendo individuada no ato de fala:

Parto da ideia de uma economia coletiva, de agenciamentos coletivos de subjetividade, que, em algumas circunstâncias, em alguns contextos sociais, podem se individualizar. Para ilustrar isso, tomemos o exemplo particular e óbvio da linguagem. Ferdinand de Saussure foi um dos primeiros linguistas que estabeleceu o caráter fundamentalmente social da linguagem, seu caráter de fato social que se encarna em falas e agentes individuados. É claro que não são dois indivíduos, um emissor e um receptor, que inventam a linguagem no momento em que estão falando. Existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante. A mesma coisa acontece com todos os fatos de subjetividade. A *subjetividade* está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: *ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares* (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 33).

Essa assunção da subjetividade pelos indivíduos, segundo o próprio Guattari (1992) não se dá, naturalmente, de um modo linear e inevitavelmente impositivo. O indivíduo tem agência sobre essa matéria subjetiva da qual se apropria, e pode, mais ou menos, aceitá-la do modo como lhe chega, ou modificá-la. No exemplo da língua, podemos citar diversos recursos do campo literário, que subvertem os limites da língua a partir das próprias normas que a compõem. Desenvolvemos melhor este ponto no quarto capítulo, sendo que ao longo do trabalho construímos bases reflexivas e exemplos que nos servem como meio de explorar esse ponto na escrivência de Conceição Evaristo em diálogo com nossas memórias.

O segundo tópico, “Leitura I”, prossegue a reflexão, a respeito de compartilhar a memória, transitando por uma leitura imersiva do conto “Ayoluwa, alegria do nosso

povo”, publicado nos *Cadernos Negros* e republicado na coletânea *Olhos d’Água* (2015). É importante atentar para como o conto constrói-se em torno da ruína e da dor, e, a partir do nascimento de um bebê, um movimento criativo, que reúne os membros do povo arruinado em torno da fogueira, os destroços de memória e subjetividade dão lugar a uma retomada de poder sobre a própria vida do povo pelo povo, de forma semelhante ao relatado no tópico 1.

Em seguida, no tópico “Foz da memória” buscamos atar as pontas dos dois momentos iniciais, pensando a respeito da produção da memória a partir do compartilhamento de histórias. Trazemos, como amparo à reflexão, estudos acerca da construção de memória coletiva e da função dos griôs na produção de culturas orais.

Ao fim do capítulo seguimos para o segundo tópico de leitura, desta vez focando o conto “Olhos d’Água”. Neste ponto sintetizamos, imersos na atmosfera do conto, aspectos pontuais tratados ao longo do primeiro capítulo e apontamos para o capítulo seguinte. Memória e ancestralidade surgem como aspectos importantíssimos em “Olhos d’Água”, montando uma trama que deságua num processo de construção de um espaço por onde transitar e devir, mergulhar e criar outros modos de ser e ocupar o mundo. Com este último tópico, entrelaçamos as reflexões do primeiro capítulo e abrimos ponte para pensar os conceitos de ritornelo e território, da Esquizoanálise, e seus desdobramentos, como caminhos pelos quais seguimos em nossos mapas de pesquisa.

1.1 MEMÓRIA I – O QUE TRANSBORDA DO CORPO

Akins entrava na sala de atendimento com os olhos baixos, as mãos para trás em algema invisível, os ombros encolhidos sobre si e a boca muito bem fechada. Em muitos dos encontros, pouco podia-se ouvir sua voz. *Angústia* de Graciliano Ramos pesou o seu tempo, fazendo arrastar a leitura e o lamento de esforçar-se por não somente pagar com a liberdade, mas também obrigar-se a ler. Em lugar da tortura física, para redenção da alma, a leitura-tortura, para remição da pena¹.

¹ Mais sobre leitura-tortura no projeto *Remição pela Leitura em A leitura literária como revivência e ressignificação subjetiva de um aluno-detento* (LIMA & MELO, 2013) e *Leitura literária e vivência criativa no espaço carcerário* (LIMA & MELO, 2015).

A leitura de *Angústia*, assim como a de *Iracema*, de Alencar, *Jim Knopf e Lucas*, *o maquinista*, de Michael Ende, contos diversos de Lygia Fagundes Telles, histórias, poemas, peças, livros dos mais diversos, derramava em cadência tantos buracos de angústias inominadas, não-contornadas. O nomear da própria dor a partir da leitura e do ouvir histórias provocara um movimento para além do previsto pelo projeto *Remissão pela leitura*. A partir desse encontrar-se, no espaço entre mundos de ficções, sons, imagens e sensações de um outro e as próprias dores e memórias, Akins tem vontade de contar, de brincar com sons e metáforas. Contar-inventar a própria história, o próprio corpo, narrar. E desencilha os ombros, recolhe as mãos livres frente ao corpo e abre a boca.

Entre os romances que lia para o “Remissão...” e os contos e poemas que trazíamos para além do previsto pelo projeto, Akins encontrou um lugar e um motivo para narrar. E aos poucos o recontar das ficções dos livros deslizava por suas memórias de infância e pré-cárcere, fazendo confundir literatura e memória, tomando na própria voz a sua narrativa de vida e marcando o contar com aquilo que transborda de seu corpo, de forma semelhante ao que Walter Benjamin (1987, p. 205) aponta:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. *Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso* (BENJAMIN, 1987, p. 205, grifo nosso).

Nos encontros que se seguiram, quem nos visitava era agora um rapaz de escrita clara e precisa, de voz não mais abafada, de cabeça erguida e que se escrevia num caderno, memória a memória, repensando e recriando suas vivências, num processo de tomada de sua história com as próprias mãos. Ao somar de experiências como esta, trabalhamos na construção de espaços de compartilhamento de leituras e expressões. As reuniões do projeto passaram a ser de trocas, não só de livros, mas de vozes e memórias, por sobre eles e para além deles. O esforço era a criação de um círculo em torno da fogueira, cuja combustão vinha não de lamentos, mas do ato de

(re)contar cada vida, de livro ou de gente, marcando o espaço entediado² com a voz e com o que transborda os limites impostos sobre seus corpos.

Das memórias e histórias de Akins brotavam saudades de filhos distanciados pelos muros da prisão; jorravam mães, esposas, infâncias apagadas e desesperadas por existir. Com uma leitura em voz alta de *A mãe que chovia* (2012), livro infantil de José Luís Peixoto, seguros de que a voz que conta toca e se con(funde) com os ouvidos aos quais chega (PASTORELLO, 2010, p. 16), nos aproximamos, buscando na poesia de Peixoto, transpassada pela temática da orfandade, um meio de ressignificar a memória dolorida que teimava em aparecer nas vozes e letras.

Reencenamos o momento da história contada à noite, da pequena melodia que, ao mesmo tempo, registra a presença e denuncia a ausência, faz, por sobre o fosso que separa os corpos, uma ponte que une a voz ao ouvido, costurando as histórias num tecido suficientemente forte para suportar a ausência, mas cujos fios também se separam ao pressionar com os dedos: rito de passagem, que ensaia todas as passagens futuras e (re)abre, de quando em quando, o campo onde nasce a simbolização, o jogo, a arte, a cultura (PETIT, 2009, p. 85). Esse campo é o que Winnicott (1975) chama de *espaço transicional*:

Espaço físico, mais do que material, mas que se constrói também com o corpo em deslocamento, a área transicional é, dessa forma, paradoxal, entre apego e distanciamento, união e separação. O objeto, a história contada à noite, a pequena melodia simbolizam a união entre seres que são a partir dali distintos e restabelecem uma continuidade. Permitem que a angústia seja superada, e depois suportar a ausência. Esse seria o primeiro rito de passagem que permitiria realizar, em seguida, todas as passagens, pois no próprio lugar onde acontece a separação é aberto o campo da simbolização, do jogo, e depois da arte e da cultura. As experiências culturais seriam nada mais do que uma extensão desses primeiros momentos de criação, de emancipação (PETIT, 2009, p. 85).

É a partir desse campo que a criança (e não só ela) toma os brinquedos e movimenta o *impulso criativo*, (re)inventando o buraco, a ponte e o próprio corpo que

² “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir” (BENJAMIN, 1987, p. 204-205).

surge marcando-se, sonoro, na brincadeira, na narrativa, na poesia, na arte. Após apontar ligações entre o brincar criativo da criança e o ato criativo ao longo da vida, Winnicott afirma ser no ato de brincar, e somente nele “que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p.80). Assim, o que Winnicott chama de “descobrir o self”, está estreitamente ligado à movimentação do *impulso criativo*, que, segundo ele, tem parte sempre que alguém se direciona de modo saudável a fazer algo ou construir alguma coisa. Pensando num espaço frio e mortificado como o da penitenciária, outra observação de Winnicott pôde nos ser útil:

É possível estabelecer, e estabelecer utilmente, um vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito. É possível estudar as causas da perda desse viver criativo: por que pode desaparecer o sentimento que o indivíduo tem de que a vida é real ou significativa (WINNICOTT, 1975, p. 100-101).

Akins pudera, a partir de uma série de leituras e narrações, transitando entre memórias de infância, lutos e ficções que compartilhamos, descobrir maneiras de, não só resistir à dor e reestabelecer vivência criativa, mas nascer da própria voz. E, podemos dizer, com muita certeza, que não só eles nasciam das próprias narrativas. Essa parece ter sido a primeira coisa que aprendemos no espaço carcerário: narrar-ouvir é gestar, e quando a gente ouve-narra em torno da fogueira, um por um, os que rodeiam o fogo são fecundados pela voz que conta, e damos à luz, todos, a nós mesmos.

1.2 LEITURA I – VENTRE-NASCENTE: “AYOLUWA, ALEGRIA DO NOSSO POVO”

O velho chão é pó. No pó eu não posso me por de pé, no pó eu não me sustento. Em torno do povo de Ayoluwa, o mundo rareia pitimbado. A correnteza-vida é uma só, que circula por árvore, pedra e gente, mas anda fraca. A chuva goteja “pinguitos tão ralos que mal” molham “as pontas de nossos dedos”, e o sol desensolarado não esquentava os corpos, obrigando-os a enfrentar o dia

sob a nula ação da estrela desfeita. [...] 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, 2015, p. 111-112).

Demos de faltar no mundo, pois que o mundo deu de faltar em nós, se rareia a dança, rareia o chão por sobre o qual dançar. Os velhos acumulam sofrimentos, e deram de clamar a morte, assim como Tio Totó, nos “becos da memória” (EVARISTO, 2013). “Olhavam para trás e nada reconheciam do passado no presente” (EVARISTO, 2015, p. 112), pois que a VOZ DO GRIÔ veio se enfraquecendo ao longo do tempo, a voz que dá liga a esse nós enraizado. Faltam histórias para costurar os rasgos do tempo, falta a linha-de-inventar, que enrosca bocas e ouvidos num só corpo grande em torno da fogueira.

A história do povo de Ayoluwa, vem com os nomes dos velhos e novos, “vô Moyo, o que trazia boa saúde”, “velho Abede, o homem abençoado”, “tia Sele, a mulher forte como um elefante”, “mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira”, “Mandisa, a doce”, “Kizzi, o que veio para ficar”, e tantos outros. É sempre preciso redizer seus significados: é que o presente tem os ouvidos fracos para o passado. Mas é para isso que servem as histórias – a gente fia, da memória, as linhas inventadas e depois costura-conta para atar os velhos aos novos retalhos, rebordar o mundo. E é sempre mundo novo que nasce de retalho velho.

Como a água corre lenta e rala no ciclo das coisas, à vida também deixaram de vir novas crianças, e “sem a chegada dos pequenos, tudo piorou” (EVARISTO, 2015, p. 113). O “povoado infértil morria à míngua e mais e mais a vida passou a desesperançar...” (EVARISTO, 2015, p. 113). Mas é nesse momento, de banzo e macambúzia fala, em torno desta fogueira, mais feita de cinzas que de fogo, cuja combustão vem dos lamentos, que a mais jovem das mulheres da desfalcada roda traz boa fala. “Bamidele, a esperança, anunciou que ia ter um filho” (EVARISTO, 2015, p. 113). Do ventre-nascente o canto da água, como criança no escuro, anuncia a gravidez do rio. Com a voz de Bamidele, o mundo fecundou-se: mulheres, homens, velhos e os pequeninos, o povo se engravidou da criança que é de todos, da vida que retoma o círculo, pelas mãos dos ancestrais.

A fogueira que até então queimava as tristezas, cremando as peles velhas de um povo cujo corpo já não mais podia sustentar vida nova, torna-se centro de uma gestação. A macambúzia velha enroscada nos pés da gente escorre feito a ralo, em força centrípeta: queima. E o fogo-morte agora é fogo-vida, fogo-passagem, renascimento. A notícia da gravidez reacende o círculo.

Este é o início. Ayoluwa, a alegria do nosso povo, milagra no ventre-nascente de Bamidele. Não é uma esperança cega. É consciente das durezas e inventiva da sobrevivência. Uma menina busca “caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe” (EVARISTO, 2015, p. 114), e todos os ventres contorcem-se, das mulheres e dos homens, não há susto: é a água retomando o curso. O grito inicial, anunciando que nasceu viva, acorda a todos.

A escrevivência nasceu, recolhendo “em si as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas” (EVARISTO, Conceição, 2008, p. 10), devolvendo a água estancada ao curso do rio, que cadencia de olhos em olhos, remontando o círculo da vida. Quando Bamidele dá à luz, todos dão à luz. E é nesse parto, nesse criar, dar vida, que o povo renasce, reinventa-se e pode dizer, em coral: “tomamos novamente a vida com as nossas mãos. [...] E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2015, p. 114).

1.3 FOZ DA MEMÓRIA

No desembocar dos rios, de Ayoluwa e de Akins, mergulhamos num aglomerado de experiências aparentemente muito distintas, mas que, de alguma forma, traduzem passos de uma mesma caminhada. Bamidele, em torno da fogueira que agoniza como todo o ambiente que cerca o povo de Ayoluwa, compartilha a notícia da gravidez. Nós, nesse nosso caminho de leitura, levantamos a cabeça e entramos em deriva. A voz que conta, no círculo, e toma novamente a vida com as próprias mãos, nos leva a outros círculos. Nesse processo de pesquisa, Bamidele fez coro com as vozes de nossas memórias do projeto anterior, em torno de Akins, de Winnicott, de Petit. E, no trançar das coisas, buscamos compreender em que medida essas vozes cantam uma mesma música.

Pensamos, lemos e observamos noutros círculos em relatos de pesquisadores diversos, artigos e memórias: grupos, de dependentes químicos, de mães e pais que se esforçam para suportar a perda dos filhos, de pessoas em processo de tratamento de cânceres, e de tantos outros sujeitos em situações de dor, como contam e ouvem suas histórias e como esse movimento parece fundamental. Durante nossa pesquisa – e talvez para além dela – deparamo-nos com diversos trabalhos e experiências que, de alguma forma, passam por círculos como esses que citamos³. Em histórias aparentemente tão dispersas, na psicologia social, na antropologia, na filosofia, na linguística, educação, na ficção, encontramos o que parece ser um mesmo fio que costura os retalhos das gentes envolvidas e as mantém coesas. O fio da narrativa? Talvez. Ou de algo anterior a ela que chamaremos, aqui, de *voz*, apenas; pelo menos por enquanto.

Essa voz aparece em “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (EVARISTO, 2015) em forma de movimento que passa da morte-queima-de-lamentos à vida que recomeça a esquentar os corpos em torno da fogueira a partir da boca de Bamidele, retomando em curso d’água a energia que habita tudo, em forma de bebê Ayoluwa, que nasce fazendo tudo renascer. O povo faz da voz que sai da boca de Bamidele um fio que costura os rasgos de uma memória massacrada.

Os trabalhos de Michèle Petit, antropóloga pesquisadora membro do laboratório LADYSS (*Dynamiques sociales et recomposition des espaces*) foram e continuam sendo de grande importância dentro de nossas reflexões. Num tópico do livro *A Arte de Ler: ou como resistir à adversidade* (2009) sob o título de “‘Remendar a tristeza’ com histórias”, a autora relata:

³ “Narrativas no estudo das práticas em saúde mental: contribuições das perspectivas de Paul Ricoeur, Walter Benjamin e da antropologia médica” (CAMPOS et al., 2013);

“Escritas de si, escritas do mundo: um olhar clínico em direção à escrita” (FERREIRA & SILVEIRA, 2013);

“Cuidando do cuidador: da demanda da escuta a uma escrita de si” (PALOMBINI et al., 2010);

“Autoria: um lugar à espera?” (TFOUNI, 2008);

“No limite: a invenção de si no espaço prescrito e proscrito da prisão” (LEITE, 2012);

“Das memórias narrativas às representações míticas: arte e desafios na alfabetização” (BATTAGLIA, 2013);

“Narrativas que evocam memórias e subjetividades: o reposicionamento do trabalho com a literatura de origem oral na alfabetização” (NANCI, 2013).

“Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero” (RAMÃO & MENEGHEL & OLIVEIRA, 2005).

No Mali, os griôs, que curam por meio do vínculo, são encarregados de "costurar a tristeza" com suas histórias. Juan José Millás, por sua vez, diz que "a literatura recompõe algo que foi rompido há tempos. E no caos, a escrita restitui a realidade articulada". E para Ray Bradbury, os livros "costuram peças e pedaços do universo para nos fazer uma roupa". Quando na França ou na América Latina, ouvia adolescentes ou adultos me contarem seus achados nos livros, formava às vezes a imagem de uma urdidura de relações progressiva, que eles haviam realizado com a ajuda de uma história, de um conto, de duas frases coletadas aqui e ali, da letra de uma música. Esses materiais remendados, essas unidades de sentido bem ou mal combinadas, tinham ajudado a construir suas casas interiores, em perpétua restauração. Fizera-me entender que, se somos habitados por inúmeras pequenas histórias, é mais fácil construir pontes entre os episódios, pensar a sua própria história em um conjunto e o seu lugar em espaços mais extensos (PETIT, 2009 p. 78-79).

Conceição Evaristo cresceu possuída pela oralidade, pela palavra. As bonecas de pano e capim que a mãe criava, nasciam com nome e história. "Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia" (EVARISTO, 2005, p. 201). Da escassez nascia potência criativa, como em "Ayoluwa...": "Ora aparecia um sol desensolarado [...] Ora gotejava uma chuva de pinguitos tão ralos" (EVARISTO, 2015, p. 111), prosa-poesia nascendo em construção paralelística.

No conto "Olhos d'água" (EVARISTO, 2015), a protagonista confunde suas memórias de infância com as de sua mãe, com mitos, ficções; as histórias, os corpos, se misturam. Se por um lado é fácil trocar móveis de um lugar para outro, demolir casas, construí-las noutros lugares, mover pedras; por outro lado "não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens" (HALBWACHS, 1990, p. 122). O que diríamos de uma pedra fundacional? De um totem? Daquele criado-mudo, herança de uma avó? Em que medida as coisas que ocupam espaço no mundo, ocupam, também, espaço em nós?

Por que nos apegamos aos objetos? Por que desejamos que não mudem, e continuem a nos fazer companhia? Afastamos toda consideração de comodidade ou de estética. Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro (HALBWACHS, 1990, p. 117).

As pedras, as bonecas de pano e capim, a fogueira frente à qual Bamidele anuncia gravidez, o espaço, o círculo, os corpos (de gente, de planta, de pedra, de terra) impregnam-se de histórias, de marcas de nós: espalhamos nossa existência pelas coisas. Domenico Uhg Hur (2013) apresenta reflexões sobre o que considera ser, na obra de Deleuze, um conceito prototípico de *agenciamento*, e pode contribuir neste nosso percurso:

Ao discutir a constituição do sujeito, Deleuze opera uma reflexão que versa sobre sua relação com o mundo e os objetos, culminando na constituição do que denomina de “campo transcendental”, em que sujeito e campo formam uma inter-relação, um agenciamento, no qual os fluxos de afecções do mundo constituem a subjetividade. O sujeito, dotado de agência, também agirá no mundo, constituindo outros acontecimentos e agenciamentos. Vale ressaltar que consideramos o campo transcendental como o conceito prototípico de agenciamento, mais tarde desenvolvido (DELEUZE & GUATTARI, 1953/1974/1977/2001 apud HUR, 2013, p. 183).

Nesse sentido, procuramos construir, nesse percurso inicial, a ideia de que, por meio daquilo que estamos chamando de *voz*, os corpos encontram modos de se expandir e – *ser nas coisas*. Amparados em reflexões de Suely Rolnik (1993) e Guattari (GUATTARI, 1992; GUATTARI & ROLNIK, 1996), compreendemos essa perspectiva de constituição subjetiva como uma produção que se efetiva a partir dos choques entre os limites das coisas (de pessoas, lugares, culturas, sons, paisagens, pedras, sensações, etc.). Esses choques provocam a vibração de marcas existenciais, fazendo com que as fronteiras entre os corpos em choque se confundam e se misturem – esse seria o processo de afeto, das coisas afetarem umas às outras. A partir desses movimentos, os corpos se espalham. A voz de Bamidele rasga as fronteiras dos ouvidos em torno da fogueira e faz confundirem-se os corpos, o povo é afetado pelo movimento da voz que o transpassa, transbordando os limites da escassez, recriando o fluxo da vida.

Ao longo dos próximos capítulos, continuaremos a tratar dessas relações de corpos que se afetam e se confundem, pois que esse movimento compõe parte

fundamental de nossas reflexões acerca da escrevivência e da construção de modos de resistir e ser a partir da produção artística.

Petit (2009, p. 140-143), a respeito do uso de cadernos de notas por adolescentes em diversos países, reflete sobre como os textos que esses jovens copiam ou criam, com palavras ou desenhos, quando agrupados num caderno, parecem servir como forma de dar contorno ao que eles são. As capas, as folhas pregadas, os textos reunidos, tudo conduz a uma unidade que, ainda que não circunde, por completo, tudo aquilo que eles são, confere certa coesão e estabilidade a um espaço no qual podem desaguar parte daquilo de si que não cabe em si.

Esse movimento, de desaguar-se no mundo (sobre o qual falaremos mais no capítulo seguinte), parece ter correspondência, também, na função dos griôs. Como Petit aponta, eles remendam as tristezas com histórias, mas, para além disso, eles, também, ao recolher em si as vozes daqueles que compõem o grupo ao qual pertencem, e costurar, com essa voz-coral, os retalhos do mundo numa roupa para si, constroem uma espécie de caderno-memória de notas, como os dos adolescentes que “escrevem como respiram” (PETIT, 2009, p. 140).

A partir do momento em que a narrativa expressa uma identidade para o grupo ela passa a atualizar arquétipos da tradição oral e, à medida que é atualizada, constrói uma efetiva relação entre narrador e fato narrado, de modo a estabelecer ou reforçar o vínculo com o coletivo (ALVES, 2012, p. 32).

Nesse sentido a voz *do griô*, que sai da boca de Bamidele, no processo de criação da memória do povo, marcando o mundo com histórias, heróis, mitos, ... e com a própria palavra como estrutura criativa, marca, como placa, totem, estaca, o mundo com a existência do grupo ao qual as histórias se identificam⁴, e, nesse movimento de

⁴ “A identidade que salta pelo discurso poético do narrador serve, desse modo, para dar uma coesão às falas, cimento que liga diferentes discursos de uma mesma comunidade narrativa, à medida que ajuda a delinear um conjunto de textos orais com aspectos mais ou menos comuns. Nesse sentido, o texto oral pode ser manifestado com personagens quase idênticas e conteúdo semelhantes em lugar distante, num contexto diferente e, inevitavelmente, fazer parte do panteão mítico de um grupo até estranho à comunidade narrativa estudada. Esta reprodução quase idêntica, uma vez que se altera o lugar (com todas as implicações socioculturais que acarreta) no qual um arquétipo é atualizado, tende a abalar o adjetivo que caracteriza a narrativa como pertencente a uma determinada região; pois um texto oral

marcar, cria a si como povo, faz da terra, casa, assim como Deleuze e Guattari refletem:

Estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 116).

O anúncio da gravidez de Bamidele soa como um recontar da vida do povo de Ayoluwa. A voz da grávida toma tensão coletiva, semelhante ao que Frederico Fernandes (2007) aponta sobre os textos orais, já que Bamidele toma esse lugar de sujeito que recobra com a voz o corpo do povo, em círculo em torno da fogueira:

Os textos orais interagem com uma tensão coletiva. Em outras palavras, um sentimento de coletividade junta-se ao matiz individual, mas não o ceifa e nem o paralisa. Daí o indivíduo ser um criador no ato de atualização (FERNANDES, 2007, p. 56).

O bebê que revira em parto nos ventres de todos retoma o curso da memória: “A vida dele já estava escrita na linha circular de nosso tempo. Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais” (EVARISTO, 2015, p. 113-114). No entanto, ainda que retome o passado, o anúncio de gravidez e o nascimento recontam como *simulacro* o círculo da vida. É possível encarar o simulacro, em diálogo com a Esquizoanálise como:

positividade afirmada da diferença, anomalia, dispositivo que atualiza a multiplicidade e a novidade através da repetição; ou seja, aparece como disposição diferencial produzida pela operação da repetição e é o dispositivo que torna possível a articulação entre diferença e repetição (HUR, 2013, p. 186).

Dessa forma o simulacro funciona como recurso de potencialidade criativa: é a imperfeição da cópia que cria o novo a partir do semelhante. Assim, o anúncio de

não se define como pantaneiro ao ser reproduzido com personagens, funções e motivos quase idênticos num outro contexto, mas quando funda uma identidade” (FERNANDES, 2007, p. 57).

gravidez de Bamidele, toma a função de um simulacro da ancestralidade, retomando, mas recriando. Hur entende que:

A memória é o dispositivo privilegiado para compor uma história e uma subjetividade enquanto multiplicidade em produção, que vai muito além de um fio identitário único, de uma verdade única, e forma um emaranhado complexo, caótico, magmático, rizomático, ramificando-se em distintos regimes de enunciação. Deste modo, mais que restituição, a memória traz o caráter da experimentação, da criação e da novidade. É a propagação de um fluxo instituinte que porta mais um movimento informe, do que algo formatado e instituído. É mais fissurar o muro e extravasar uma linha de fuga, do que chegar com um bloco formatado pronto, o excesso de algo efervescente e em ebulição, do que a estrutura delimitada e instituída, o magma frente ao estrato, o rizoma frente à árvore, a produção do futuro e não a restituição do passado. (HUR, 2013, p. 189)

Sendo assim, o griô-Bamidele movimenta o impulso criativo e reconstitui vivência criativa, não só de si mesmo(a), mas de todo o povo cujos corpos fundem-se ao seu no ato de contar-dar-vida. É um processo de construção da identidade a partir da voz, costurando os retalhos do mundo e da memória para rebordar a si mesmo, como indivíduo e como povo que conta, narra, narra-se, cria, cria-se.

Começamos este capítulo com algumas de nossas memórias de experiências anteriores, na esfera carcerária, pois que nela pudemos presenciar processos de construção de tramas intersubjetivas a partir da escrita e leitura de narrativas e poemas, e do compartilhamento de histórias que brotaram das vozes de Akins, como marcas no espaço que, ao mesmo tempo criam morada e morador, território e territorializado, conceitos fundamentais para as reflexões que vão sendo desenvolvidas ao longo deste trabalho. Num segundo momento, caminhamos por uma leitura do conto “Ayoluwa, alegria do nosso povo”, por meio da qual procuramos continuar a imergir numa reflexão acerca do ato de compartilhar a voz, a memória e a criatividade, como percurso de resistência à adversidade em situações críticas como a do espaço carcerário e a de grande parte das personagens de Conceição Evaristo. Nosso próximo passo de discussão, a respeito do movimento de transbordar-se pelo espaço, espalhando a rama pelo chão, dominar, cravar-se, territorializar, é o assunto

central de que trata o próximo capítulo. Mas antes de seguirmos em frente passaremos pelo conto “Olhos d’Água” (EVARISTO, 2015), em leitura que nos servirá como ponte entre estes dois momentos iniciais.

1.4 LEITURA II – VOZ DO GRIÔ: “OLHOS D’ÁGUA”

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 griô, 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 griô, 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 griô, ou seria nas de sua própria infância? As histórias, as infâncias, as ficções, os mitos, Oxum, 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 ritual do qual ressoa um refrão, como quando se joga uma pedra na água, os círculos ressoam, margeiam, contornam um em-casa.

Agora elas estão sentadas na soleira da porta, a noite ainda não 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 griô 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 esquecerá 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 esquecerá 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 griô? 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, um só corpo. E isso fica ainda mais claro (ou confuso?) quando, posteriormente, a pergunta se repete, mas agora tudo se inverteu, ou se com[fundiu] (EVARISTO, 2011, p. 9), e a canção do griô 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 ESPALHA A RAMA PELO CHÃO

*toda a voz é um coral, mar
onde deságuam-se
outras águas, cardume
onde despeixem-se outros peixes*

Neste capítulo nos atentamos à ideia de “construir território”. No tópico inicial, trabalhamos em especial com os contos “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (EVARISTO, 2015) e “Olhos d’água” (EVARISTO, 2015), buscando introduzir os conceitos de intra, infra e inter-agenciamento, que compõem a movimentação daquilo que Deleuze e Guattari (DELEUZE & GUATTARI, 1997; GUATTARI, 1992) chamam de ritornelo.

A partir desses conceitos, podemos articular, no segundo tópico “Leitura III”, uma leitura imersiva do conto “Mary Benedita” (EVARISTO, 2011), do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que nos levará num caminho de pensar a produção artística como meio de (re/des) territorialização. Vale ressaltar que, neste capítulo, o foco se dá sobre os movimentos de territorialização e reterritorialização, busca por estabilidade (que é momentânea, porque é sempre movimento, mas as desestabilizações serão melhor trabalhadas nos capítulos seguintes).

No tópico 3, “Memória II”, mergulhando em nossas memórias, buscamos fundir capítulos 1 e 2, compreendendo aquele amálgama de corpos em torno da fogueira do povo de Ayoluwa como compartilhamento do próprio processo de produção artística que envolve o povo num só corpo, construindo territórios onde resistir e ser. Fechamos o capítulo com alguns breves comentários, no tópico final, “De volta ao barro”, que visam apontar para o capítulo seguinte, cujo foco dá-se sobre a ruína, a morte, a desterritorialização.

2.1 VOZ DO GRIÔ

No momento do parto, o choro de Ayoluwa acorda a todos. Faz eco no vazio. E o mundo que andava murcho, ralo, sambango, retoma forma pela voz. O limite do eco é o cerco, o muro; até onde alcança o grito, o rugido, é a minha casa. Deleuze e Guattari, ao redor de um dos traços que compõem o conceito de *ritornelo* trazem a imagem da criança no escuro que:

Tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salta ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 116).

É juntando, no primeiro choro, os cacos do que restou de um *nós*, que o povo de Ayoluwa retoma o passo num movimento de agenciar componentes direcionais.

Em “Olhos d’Água” (2015) também a protagonista entra num processo de desmoronamento a partir da repetição constante da dúvida com relação à cor dos olhos da 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. 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 pergunta, então, rareia o mundo, trinca as paredes do quarto onde a protagonista acorda assustada (inter-agenciamento), mas também é como canto da criança no

escuro, reelaborando componentes direcionais em torno dos olhos da mãe: a pergunta é rugido que cerca o espaço com o próprio corpo – infra-agenciamento:

Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamentos, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: todo isso se afronta e concorre no ritornelo (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 118).

Sempre que acordo vejo as mesmas paredes, as mesmas flores nos vasos. Passo café e o mesmo perfume preenche a casa e recolhe a memória das manhãs anteriores. O cheiro, o som, as cores, os móveis, tudo se repete, congelando o *tempo-rio* num *espaço-terra* onde sinto haver um “em-casa”. É um movimento de organização de componentes dimensionais do espaço em que habito – um espaço meio externo, meio interno, construído a partir de uma espécie de foz em que deságuam meu corpo e o avesso dele: tudo aquilo que não sou, mas que de algum modo me afeta e se confunde comigo. É água barrenta, mistura. O mundo age sobre meu corpo, eu ajo sobre o mundo – grunho para marcar o limite por onde o outro não deve passar, danço para convidá-lo a entrar. E são esses agenciamentos mútuos que vão compondo elementos dimensionais às terras em que sou, aos territórios – intra-agenciamento.

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 127-128).

Mas há sempre algo de estranho. Às vezes chego olhando para o chão, às vezes para o teto, mudo os ângulos de estar. O cheiro do café parece o mesmo, mas por vezes se mistura com um certo cheiro de flor que vem da janela. Nem vejo os vasos e as flores. Às vezes elas murcham. Na memória repito os móveis. Mas os móveis da

memória não são os de casa. Há sempre um trincado no muro, uma falha na repetição. E da falha nasce o ritmo. O trincado na parede cria outro quarto. Quando os móveis mentem suas repetições, encontro a promessa de um outro espaço.

É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz; mas, de pronto, essa repetição produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutora (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 119).

Uma janela, uma porta, um esquecimento que me faz inventar: ficção – e assim damos um passo para fora. Não caímos no caos, pisamos num lugar aberto pelo próprio território em que estive: passagem, caminho, fuga – inter-agenciamento.

Esses três movimentos – infra, intra e inter-agenciamento – concorrem, como apontam Deleuze e Guattari (1997) dentro dos ritornelos, construindo ritmos que põem em marcha nossas passagens por territórios subjetivos. Os ritornelos atuam como dentes de um tear, onde se enroscam memórias, afetos, corpos.

Em “Olhos d’Água” (EVARISTO, 2015), a dúvida sobre a cor dos olhos da mãe ressoa constante como rachadura nas paredes do quarto da protagonista, e é em torno dessa rachadura que um outro território subjetivo vai se construindo na narradora. A pergunta traz, em sua repetição, a fratura de um território anterior, e o agenciamento de componentes direcionais e dimensionais, retraçando novos limites e espaços de ser, e reorganizando o mundo a partir da reescrita da própria memória.

Mas essa voz que inquire a protagonista sobre algo que ela, em algum momento, se esqueceu ou perdeu, parece ecoar por sob diversos escritos de Conceição Evaristo. É em torno desse eco, que aqui chamamos *voz do griô*, que fazemos círculos a se repetir por nosso percurso de pesquisa. No romance *Becos da Memória* (EVARISTO, 2013, p. 245) há um exemplo muito significativo dessa voz:

Neste dia, tarde da noite, quando ela já estava quase dormindo, escutou longínquos sons da caixa de congada de Tio Totó. Ele ficara lá, era um dos últimos, vinha tocando a caixa pelo caminho. Ela apurou os ouvidos.

O batuque vinha de fora e de dentro dela. Vinha de suas raízes, vinha do seu recôndito eu.

Como em “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (EVARISTO, 2015), o som vem de longe, fraco, mas também de dentro (do ventre?). É a *voz do griô*, voz-batuque, voz-pergunta, voz-vida querendo recontar a história, recriá-la, tomá-la nas próprias mãos, como faz o povo com o nascimento de Ayoluwa.

Ponciá Vicêncio, protagonista do romance cujo título é seu nome (EVARISTO, 2003), encontra a mesma voz na escultura de barro com a forma do avô, e vai fundindo-se a ela, recebendo a herança que lhe fora guardada. “Fusão”, é com essa palavra que damos um passo adiante neste capítulo. A voz do griô con(funde) os corpos, ata as pontas, costura os sujeitos em torno da fogueira – faz *grande-eu-múltiplo, nós*.

Insubmissas lágrimas de mulheres (EVARISTO, 2011) é um livro de contos com uma narradora viajante que transpassa as narrativas, pondo-se a contar o contar das histórias de mulheres que encontrou. Mistura-se a contação a audição. A voz das várias mulheres se confunde. Godoy traz, a respeito do conto “Aramides Florença” um exemplo nesse caminho:

A narradora, apesar do distanciamento temporal dos fatos, torna-se empática à experiência da gestação da personagem e procura transferir ao discurso a emoção da espera do primeiro filho: “E, durante os nove meses, vivenciamos as excitações dos parentes e amigos em seus prognósticos. [...] Enquanto isso, a criança, exímia nadadora, bulia incessantemente na bolha d’água materna” (Evaristo, 2011, p. 13-14). O ato de violência sexual do marido contra Aramides, entretanto, é narrado pela própria protagonista:

Estava eu amamentando o meu filho – me disse Aramides, enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra – quando o pai de Emildes chegou. [...] Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] E, inexplicavelmente, esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... (Evaristo, 2011, p. 17-18).

Nesse momento, os tempos da narração e da história se entrecruzam sutilmente e a cena trazida do passado, pela voz daquela que viveu o acontecimento nuclear da narrativa, confere ao relato não apenas maior impressão de veracidade, como também é o modo pelo qual a narradora assinala a importância de ceder o espaço àquela voz que precisa realmente ser ouvida (GODOY, 2014).

Como linha que costura as histórias de “*Insubmissas...*”, o tempo em que a viajante se põe a ouvir as narrativas contadas pelas mulheres que dão nome aos contos, o tempo em que ela reconta essas histórias e o próprio tempo das histórias contadas se confundem. São três momentos, três elos por onde um mesmo eco se faz ouvir. Na abertura do livro, Conceição Evaristo registra:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2011, p. 9).

No capítulo anterior transitamos por contornos da narração, da memória e do compartilhar histórias. Neste segundo passo, perseguindo essas vozes da escrevivência, desaguamos, em foz, num coral. O batuque vindo das raízes, do chão, do fundo de dentro-fora, do barro nas mãos de Ponciá, da pergunta insistente ao redor dos *olhos d'água*; a memória confusa, os corpos fundidos, as narrações *insubmissas* entrecruzadas – Conceição Evaristo lida com ritornelos que organizam suas narrativas em torno de processos de construção de círculos de compartilhamento de memória e,

consequentemente, produção subjetiva (por meio dos agenciamentos misturam os corpos). É uma espécie de processo de revitalização de griôs, narradores, sujeitos de suas próprias vozes e corpos, em especial corpos negros e femininos. Esse processo é fundamental na construção de um território de resistência à dor por que transitam com frequência as narrativas de Conceição Evaristo.

Para continuarmos nossas reflexões a respeito de como Evaristo constrói processos de resistência a partir da ficção, no tópico seguinte faremos mais um passeio por um dos contos da autora. Desta vez “Mary Benedita”, publicado em 2011 no livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. A partir desta leitura, prosseguiremos as reflexões pensando o papel da marca expressiva na movimentação de ritornelos e construção de territórios, invenção de espaços onde resistir às adversidades e produzir-se.

2.2 LEITURA III – CORPO-ARTE: “MARY BENEDITA”

Mary Benedita procurou pela ouvinte, encontrando nos ouvidos dela um pouco de si própria, um impulso para lançar a voz, “oferecer o seu corpo/história” (EVARISTO, 2011, p. 59). Como a voz é muito grande, e não cabe na própria língua, Mary aprende os falares de outros idiomas, mistura as palavras, estende o corpo por sobre terras de muitos cantos.

“My sister, quem tem os olhos fundos, começa a chorar cedo e madruga antes do sol para secar sozinha as lágrimas” (EVARISTO, 2011, p. 60), e por isso é preciso correr, imprimir urgência sobre os passos, escalar o tempo como se o chão pudesse fugir de sob os pés. E quando parece quieta, extasiada, Mary Benedita, na verdade, contempla o Mapa Mundi, na ânsia de engolir o mundo com o próprio corpo (EVARISTO, 2011, p. 61), tomar posse da miniatura como meio de mover-se e marcar-se pela imaginação, pela ficcionalização.

Como “queria mais chão e mais céus do que” (EVARISTO, 2011, p. 62) via na pequena cidade de Manhães Azuis ao lado de seus pais pequenos lavradores e de seus muitos irmãos, na infância a menina fingira doença, lentidão entartarugada, vitalidade engolida pelo desejo de mundo. Tia Aurora, da cidade grande, capital Horizonte Aberto, aceitara-lhe em sua casa.

Com o apoio da tia, a menina foi conseguindo convencer os pais a continuar na capital. Salta à voz o globo terrestre no quarto de Aurora, a miniatura por qual Mary pode agarrar o mundo com as mãos, um modo de conter o rio-tempo entre os dedos em concha, torná-lo narrativa, parte do próprio corpo.

Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos *dominados*. Vivendo-os, sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras. A enormidade do mundo é para mim apenas emaranhamento das ondas mundificadoras. A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução do ambiente (BACHELARD, 1989, p. 168, grifo nosso).

Mas além do globo, no quarto também há um violino. Marca da marca. Por meio dele é possível construir fragmentos de sons isolados, algo que se destaca no mundo sonoro e produz rachadura no espaço, música. Assim como o globo terrestre, o violino traz em si a potência de um passo na construção de territórios.

Da alma do violino pode nascer marca, ruga no plano sonoro, expressão. É preciso expressão para que haja terra, é preciso desvio para criar ritmo e ritmo para dimensionar o mundo. É por isso que o quarto de Aurora traz um mundo em potencial, carrega terra possível para Mary Benedita. Assim, a menina mergulha na pulsão, no devir-expressivo, na arte em potência. E aos poucos funde-se a esses novos fragmentos, cria novas possibilidades⁵.

Mas não é só em Aurora que a menina encontra impulso. Na memória da terra antiga, nas cores do ambiente em que nasceu, nas frutas, animais, insetos, do solo, nas tintas artesanais feitas pelas mulheres da família desde os tempos de África, na

⁵ “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. [...] No seio do território, há inúmeras reorganizações, que afetam tanto a sexualidade, como a caça, etc.; há até mesmo novas funções, como construir um domicílio. Mas essas funções só são organizadas ou criadas enquanto *territorializadas*, e não o inverso. O fator T, fator territorializante, deve ser buscado em outro lugar: precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...).

Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 122-123).

ancestralidade, na VOZ DO GRIÔ que segue contando as vidas de todas essas mulheres, também Mary Benedita encontrou fragmentos para montar seu mosaico-mundo.

Misturando as cores do quarto de Aurora, da própria infância e ancestralidade, e experiências corporais intensas, Mary mergulha num movimento artístico que resulta na sua projeção como pintora. Entretanto há algo mais que nasce dela. Há algo que precisa transbordar do corpo, há corpo que precisa transbordar-se. E de navalhar-se, vale-se, e marca, ao mesmo tempo, o corpo com a arte e a arte com o corpo, pinta com o sangue, e risca-se com a lâmina. Faz jorrar de si o impulso de criar, a correria de engolir o mundo, a pressa de ser, e também faz marcar no rosto, na pele, o ser de si.

Enquanto Mary Benedita conta e expõe as molduras em torno de seu corpo, a ouvinte seca os olhos no gozo da escuta (EVARISTO, 2011, p.9), sente as ardências e dores da navalha, mistura a voz, pois que é ouvinte e contadora ao mesmo tempo, é uma e é outra, as vozes se misturam na narração e na pele e no corte e no sangue e na arte de uma a outra se encontra. E é ela, mas sou eu – e a terra que se faz num corpo se faz no outro.

Carrego terra em mim, para que não me falte aos pés quando salto “se for preciso, tomarei o território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 128), todas as cicatrizes que fazem do meu corpo tela.

2.3 MEMÓRIA II – O EREMITÉRIO DO CRUSTÁCEO

Mary Benedita segura o globo terrestre nas mãos e mergulha no aprendizado de diversas línguas. Precisa engolir o espaço e espalhar o corpo por quanto chão puder. É um modo de dominar o mundo a partir da miniatura, de “resistir à dissolução do ambiente”. Akins encontrou seus modos de empreender movimentos semelhantes. Feito Carolina Maria de Jesus, que preenchia até as bordas os cadernos velhos que encontrava no lixo, Akins também marcava seus corpos em todo espaço vago de folha. Se a penitenciária é a margem, as galerias de segurança, onde muitos apenados

precisam ser postos, são margem da margem, mas muitos deles sabiam muito bem ocupar as bordas.

Enquanto Mary Bedita, com a navalha, faz do próprio corpo escultura, e dos quadros si mesma, Akins junta o que pode e levanta sobre folhas de sulfite esculturas de sabonete, totens, flores, mundos em miniatura circundados por desenhos a lápis de cor. As esculturas são como lembrança/produção da própria humanidade que, segundo a palavra de ordem, ficou do lado de fora da muralha do cárcere.

A marca no papel, no quadro, no corpo, é memória de si, movimento expressivo que cria, ao mesmo tempo, território e inspiração territorializante. É navalhando o próprio corpo que Mary Bedita, simultaneamente, reconhece-o e cria-o como lar, morada, eu-corpo, território:

O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser. Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada. A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. As moradas têm nomes próprios e são inspiradas. “Os inspirados e sua morada...”, mas é com a morada que surge a inspiração. É ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 123).

De um ou outro modo, Akins encontrava, também, outras formas de criar espaços por onde escorrer o corpo que não cabia nos cubículos, um meio de evitar a mutilação de deixar-se encaixar na fôrma da produção de subjetividade em massa de detentos (falaremos mais sobre isso no capítulo 4).

Foram e continuam sendo de suma importância para nosso amadurecimento teórico as memórias que constituímos no caminhar de nossas experiências no cárcere, observando os movimentos expressivos empreendidos por Akins e a forma como esses movimentos acabavam surgindo em falas, esculturas, desenhos, memórias, recontos, como, citando mais uma vez Benjamin (1987, p. 205), a marca da mão do oleiro

impressa na argila do vaso. É a partir da marca do nosso corpo que fica nas coisas e das coisas que fica em nosso corpo, que algo vai se construindo, um espaço, um mundo de dentro-fora.

A partir de nossas memórias de Akins em relação à produção das marcas expressivas, e de como essas produções causavam movimentos subjetivos intensos de retomada de poder sobre o próprio corpo, pudemos mergulhar em “Mary Benedita” (EVARISTO, 2011) e na escrevivência de um modo peculiar, específico, que destaca a importância de nosso próprio corpo e memória de pesquisador e humano. É a partir deste corpo, que se escreve em dissertação e que lê a escrevivência a partir de um ponto de vista marcado por memórias que envolvem situações de crise, que pudemos desenvolver um refinamento teórico que encara a escrevivência como esse pintar com o próprio sangue, e que movimenta tanto um processo de construção de um lugar onde ser, como um escorrer-se de si, desmembrando-se numa multiplicidade que se espalha e se (re)desconstrói constantemente, tomando posse do próprio processo de (re)desconstrução, (re/des)territorialização, performance de ser.

Bamidele espalha seu corpo por sobre o povo de Ayoluwa a partir do compartilhar da voz e do parto, fundindo-se aos seus ouvintes. A narradora de “Olhos d’Água” escoia do quarto pelas memórias e deságua na cadeia ancestral à qual está ligada. Segue inspirada em movimento a partir do revirar de memórias fragmentadas pelo esquecimento, cheias de fossos dentro dos quais “alguma coisa se perde, e por isso se acrescenta” (EVARISTO, 2011, p. 9), fazendo, da recordação, criação. Mary Benedita toma a arte com as mãos e espalha o próprio sangue por telas, risca a própria pele, sobrepõe ao corpo-biológico um corpo-morada. E a sua ouvinte toma seu corpo no dela, funde as vozes-rios em narrativa-foz.

Destacamos as marcas expressivas que aparecem tanto nas diversas manifestações artísticas com as quais tivemos contato no projeto realizado na esfera carcerária, quanto nas personagens de Conceição Evaristo, pois que é a partir dessas marcas que a roda das (re/des)territorializações põe-se em curso. Mas há um outro ponto a que devemos nos atentar, e que nos será importante em seguida: a maneira como essas movimentações expressivas funcionam, ao mesmo tempo, como rugido que demarca meu espaço, e como *dança que convida o outro a entrar*.

i.

Com um incentivo e um caderno, Akins passou a escrever o que sentia nas horas de desespero. Quando o corpo era grande demais, jogava capoeira, cantava, inventava história, lia e relia. Os cadernos foram mais espaços para pôr uns bons pedaços de si quando o chão era pouco para dançar ou cantar, e quando não havia ouvido por onde entrarem suas histórias.

Akins juntava textos diversos entre as capas do caderno, como quem agrupa partes de si num espaço contornado. No capítulo anterior, amparados nas experiências de Petit (2009, p. 140-143), falamos acerca dos cadernos de notas utilizados por adolescentes em diversos países. Akins vale-se do caderno de forma semelhante, agrupando poemas de que gostou, trechos de canções, declarações de amor, cartas, desenhos, recortes coloridos colados, decorações feitas a lápis de cor.

Notamos que, assim como relata Michèle Petit a respeito de alguns trabalhos acompanhados por ela, Akins apropria-se de uma série de textos de outros autores, como forma de usá-los para expressar aquilo para que lhe faltam palavras. São diversas folhas, cadernos, relatos, poemas, recontos, fotos de família. Cada Akins encontra fragmentos do próprio corpo pelos caminhos, liga os pontos, cola as pontas, agrupa, recorta, recorda, descobre, inventa.

Cada evento de leitura, individual ou em grupo, era como um movimento de quebrar coisas, rasgar aos pedaços e espalhar pelo chão. Atentos, Akins e nós, assistíamos aos cacos se espalhando, como criança estirada no chão, inerte aparente – morte; futuro em potência – vida. Na voz e nas páginas dos cadernos e formulários, passamos a ver os cacos do chão, uma a mistura de poesia lida e própria vida. E nesse traço de mosaico, os dedos de Akins ficavam marcados na cola entre os cacos.

Num dos trabalhos realizados no projeto, debruçamo-nos sobre a obra de Vinícius de Moraes. Organizamos uma coletânea de poemas para que os rapazes tivessem acesso. Quando nos reunimos em grupo, assistimos ao documentário biográfico Vinicius (2005), de Miguel Faria Junior, como meio de mergulhar-nos numa ambiência poética propícia a um entrecocar de afetos, memórias, narrativas e poesia. Findado o filme, os rapazes falaram e escreveram livremente sobre suas experiências de leitura e imersão na obra de Vinicius de Moraes.

É importante destacar que nossos escritos não têm a perspectiva de observação dos apenados como objetos de pesquisa. Tratamos aqui de nossas memórias e da forma como transitamos e nos misturamos nas experiências de leitura. Tomamos para nós, com frequência, e repetimos como refrão, a fala de abertura de *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se con(fundem) com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso (EVARISTO, 2011, p. 9).

O documentário narra a vida de Vinicius de Moraes por meio de muitas vozes, e, de forma intercalada à linha narrativa, poemas e canções vão surgindo. Camila Morgado e Ricardo Blat interpretam o “Poema de Natal” (VINICIUS DE MORAES, 2016), assim como outros poemas que se intrometem entre os fragmentos biográficos. De forma muito semelhante, em nossas conversas e escritos que seguiram, nossas vozes se confundiam à de Vinicius de Moraes. Histórias de pessoas amadas vêm quebradas entre versos de canções do filme, uma “*garota de Ipanema*”, “*janelas abertas*”.

É como quando, no processo de escrita desta dissertação, numa conversa entre amigos uma canção de Vanessa da Mata, que acompanha uma mulher a carregar lata d’água na cabeça em um mundo de seca, desperta, numa senhora que ouve a música, histórias de quando era ela quem carregava a água. E então o relato, na voz da senhora-narradora, constrói-se a partir da canção e da vida, e o seu corpo fica marcado, assinatura, nesse território que vai se retomando e firmando pela voz.

Esse movimento de tomar as histórias, palavras, e expressões do mundo em nós, carregando poemas de natal aos pedaços na memória, canções, Mary Benedita, Ayoluwa, e costurar essas peles dos outros ao nosso corpo, preenchendo os espaços com a linha da nossa voz e marca, é o caminho que vimos cada um de nós, mediador e leitores, percorrer ao longo dos trabalhos na penitenciária.

Quando passamos a transitar pela obra de Conceição Evaristo, percebemos como sua obra traz contribuições importantes à nossa investigação desse processo, de confundir-se com o corpo do outro. Também percebemos, ao longo de nossas leituras, como esta pesquisa pode trazer, também, boas reflexões sobre a escrita da autora.

Em *Becos da Memória* (2011), após o deslocamento lento e doloroso por que passa toda a comunidade, Maria-nova faz da memória da terra que lhes fora retirada, um espaço por sobre o qual reescreve a história, reconta e preenche o passado com a própria voz. “Espaço” é palavra-chave nessa reflexão, portanto seguiremos atentando para aspectos relacionados a ele.

ii.

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

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

Enquanto escrevo vou pensando que *resido* num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) *É preciso criar esse ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela* (JESUS, 1960, 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 respeito da relação entre os jovens que observou em seus trabalhos e as situações de crise em que estavam mergulhados, Michèle Petit afirma:

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 *entravar, estreitar e controlar seus movimentos*. Eles se esforçam para salvaguardar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um *espaço de pensamento*, uma dignidade e uma *parte de liberdade, de sonho, de inesperado* (PETIT, 2009, 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. Como vemos há uma constante referência ao espaço, ao movimento, ao estreitamento e controle do corpo, bem como à revolta contra esse controle, revolta expressiva, de água que uma hora acaba escorrendo pelas frestas e produzindo novos territórios, estilhaçando as fronteiras.

Petit relata o caso de Mira Rothenberg, levada a dar aulas a trinta e duas crianças provenientes da Europa Central pós Segunda Guerra Mundial. Nascidas nos campos de concentração ou abandonadas pelos pais para que sobrevivessem, essas crianças demonstravam profunda e recorrente desconfiança, construíram fortalezas em torno de si, para protegerem-se dos horrores por que passaram:

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

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

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

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças

começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (PETIT, 2009, 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 indígenas e ao ler poemas deles, nos quais elas parecem ter sido capazes de se ver, o espaço se confunde, e as crianças *colocam-se em cena*, assumem vozes autorais na (re)composição de um lugar para ser, um território. 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. É ao mesmo tempo que se crava os pés na terra que a terra se cria enquanto domínio sob os pés.

Para Conceição Evaristo *escrever* é “um modo de ferir o silêncio imposto (...) [é] o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa. ”, ao *escrever-se* “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*” (EVARISTO, 2005, 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, abrindo outras possibilidades de ser?

Nesse sentido, a criação, seja escrevente, seja de tantos outros modos, em letras, pensamentos, audição, dança, canto, culinária, conto, ... funciona como grunhido, rugido que marca o mundo e faz muro por onde o outro não deve passar, registra aquilo que sou no chão que é meu. Mas em seguida queremos nos atentar a um outro aspecto da movimentação do impulso criativo.

iii.

Christian Larson, em vídeo (2013)⁶ para “*Mystery Film Experiment*”, um processo criativo coletivo organizado pela banda islandesa Sigur Rós, em referência ao álbum “*Valtari*” (SIGUR RÓS, 2012), apresenta duas pessoas que se encontram num prédio em ruínas. Uma dança com traços animais começa sendo feita por aquela

⁶ <http://sigur-ros.co.uk/valtari/videos/valtari-larson/>

que parece morar nas ruínas. A segunda pessoa chega e a encontra, parando também de forma animalesca para assisti-la de longe. Um grande fosso separa as duas. Mas a dança parece um convite: “entre, é a minha casa, mas pode ser nossa, você pode ser eu, podemos nos conjugar no plural”. Em devir-animal os dois corpos se aproximam e se misturam. Cada um devem-outra. E então são oito patas que se contorcem e produzem um ser múltiplo num só corpo. Grunho para marcar o limite por onde o outro não deve passar, danço para convidá-lo a entrar.

Falamos, então, de sedução. Jovens acompanhados por Michèle Petit apropriam-se de poemas alheios para oferecerem às suas noivas. Reconhecem haver algo de forte naquelas letras, algo que também os seduz a ponto de precisarem tornar aquilo parte deles.

Insubmissas Lágrimas de Mulheres (2011) traz uma linha importante que transpassa as narrativas que compõem o livro: uma ouvinte que se torna narradora – uma mulher que se apropria das histórias e corpos alheios. Esse movimento, de deixar-se seduzir pelo outro que dança-canta, surge como estrutura fundamental da escrevivência. É deixando-se seduzir pela voz das outras que a ouvinte das histórias se torna narradora delas, uma narradora múltipla, assim como as personagens do vídeo de Larson a que nos referimos – há uma fusão de corpos.

Ao longo dos trabalhos que realizamos na penitenciária, a cada vez que líamos uma entrada de diário, ouvíamos uma história de vida que deslizava por um conto que líamos juntos, víamos um desenho, ouvíamos um desabafo, um agradecimento ou nos deparávamos com papéis cheios de uma liberdade paradoxalmente paralela ao cárcere, encontrávamos uma coisa que não sabíamos muito bem como nomear.

Com o amadurecer das ideias e um afastamento do trabalho, entendemos melhor. Na poesia, no conto, na arte que liam, os rapazes encontravam um pouco de si, uma palavra, uma imagem, um lugar onde pôr um sentimento sem nome. Na leitura dos apenados encontrávamos outra poesia. Poesia da poesia, conto do conto, *sobrearte*. E no espaço entre o texto e o corpo, nos encontramos por vezes, e na voz deles um pouco de nossa voz também aparecia, um grito que a gente não pode dar pelo outro, que a gente só pode dar na voz do outro, grito no grito alheio.

A ouvinte de “*Insubmissas...*” (2011) também executa, em sua jornada de audições e contações, movimento semelhante ao nosso com os apenados. Na voz de tantas mulheres cujas histórias ouve, se encontra, toma o corpo delas no seu e derrama-se em narrativa de voz-coral. O sangue nos quadros não é só de Mary, é também da ouvinte, assim como a voz, o corpo, o texto, a história, ... O pintar, o contar, o cortar-se, são passos de uma dança-sedução que envolve a ouvinte como as personagens do vídeo de Christian Larson (2013) – é um corpo só que narra, que escreve, que pinta, que sangra.

É dessa forma que encontramos um ponto chave entre a *escrevivência* e nossas memórias relacionadas ao espaço do cárcere: a sedução da arte que nos põe a dançar para convidar o outro a entrar em nosso território. Repetiremos agora algo que já dissemos no capítulo 1, mas que agora talvez faça mais sentido: narrar-ouvir é gestar, e quando a gente ouve-narra em torno da fogueira, um por um, os que rodeiam o fogo são fecundados pela voz que conta, e damos à luz, todos, a nós mesmos.

Conceição Evaristo faz algo que ultrapassa o campo da ficção, mas sobre isso falaremos nos capítulos 3 e 4. Por ora teremos em mente que assim como os rapazes da penitenciária tomavam para si algo do que encontravam na arte, seduzidos por aquele espaço artístico, aquele ritmo expressivo que abre outro mundo, ritornelo, também a ouvinte que reconta as histórias de *Insubmissas lágrimas de mulheres* deixa-se seduzir pela voz das mulheres que contam suas vidas. As histórias dessas mulheres abrem fresta no mundo e engolem a ouvinte, criam território coletivo onde é possível resistir a tantas adversidades que circundam, em especial, as vidas daqueles que estão, de algum modo, à margem da sociedade.

Em “Mary Benedita”, a narradora-ouvinte começa descrevendo o modo como Mary chegou até ela, ávida por contar-lhe a sua história. A descrição da própria vida começa pelo interesse por línguas estrangeiras:

Confessou-me, do mesmo modo, que o interesse dela, no momento, estava voltado para algumas línguas faladas pelos índios brasileiros. [...] Acrescentou, ainda, que nas andanças que tinha feito pelo mundo afora, havia expressões em línguas estrangeiras, que ela gostava imensamente de repetir. Uma delas era *my sister*. E assim começou:

My sister, quem tem os olhos fundos, começa a chorar cedo e madruga antes do sol para secar sozinha as lágrimas. Por isso minha urgência em deixar o meu relato (EVARISTO, 2011, p. 60).

Na passagem da voz da ouvinte à de Mary a narração vai se confundindo. É a ouvinte que reconta, mas é também Mary quem fala, em primeira pessoa. As marcas que separam as vozes no texto vão evanescendo com o contar da história. Aos poucos, com um quê de oralidade, a ouvinte vai deixando-se seduzir por Mary, tornando-se, os dois corpos, um mesmo ser múltiplo. E nesse movimento é como se a ouvinte-narradora tivesse sede de outros corpos, é necessário ouvir-(re)contar, é um modo de construir um espaço onde resistir ao mundo e às memórias e experiências de dor por que essas *mulheres de insubmissas lágrimas* passam, e nas quais a ouvinte se reconhece, como quando vê Aramides Florença, e se refere a ela como “minha igual” (EVARISTO, 2011, p. 11).

Através da arte e da sedução artística cria-se um espaço para resistir. Mas se é um espaço para resistir, a literatura de Evaristo não deveria conter menos violência? Não deveria ser um espaço de fuga? Por que frequentemente é retrato das violências que sofrem povo negro, mulheres e, em especial, mulheres negras? Será que é só retrato?

2.4 DE VOLTA AO BARRO

As memórias, a ancestralidade, que eram fundação de um território, agora falham, enfraquecem. É com esse mote que muitos dos contos e os dois romances de Conceição Evaristo dialogam com frequência. A cerca do território parece ficar frágil. Os móveis da memória já não são os móveis de casa. Os trincados nas paredes, no teto, deixam entrever um outro quarto, meio este, meio outro.

O povo de Ayoluwa (EVARISTO, 2015) precisa ter seus nomes explicados, os velhos já não reconhecem mais o passado no presente. A narradora de “Olhos d’Água” (EVARISTO, 2015) 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.

“Quem disse que o homem não gostaria de ter raízes que o prendessem à terra?” (EVARISTO, 2013), pergunta a narradora de *Becos da Memória*. Mas a terra se esfarela, mais dia, menos dia. E no processo de desfavelamento, as famílias removidas vão deixando um vazio em Maria-Nova:

Maria-Nova andava pelos terrenos recentemente desocupados com poeira-tristeza-lágrimas nos olhos. No local onde estavam os barracos dos que tinham ido pela manhã, agora só restava um grande vazio. Era como um corpo que aos poucos fosse perdendo os pedaços. Sentiu dores (EVARISTO, 2013, p. 123).

Maria-Nova se espalha pela favela, ela é a favela, cada barraco, cada buraco, cada pessoa e poeira, barro, torneira de buscar água. As remoções são mutilações em seu corpo. Sente dores. Aos poucos, seu corpo se dissolve, e então será preciso construir outro novo. Desse modo Maria-Nova toma os cacos do que sobrou da favela, e conta, põe-se no lugar de narradora e constrói um corpo-texto-mosaico todo novo.

Por meio do barro o avô de Ponciá Vicêncio (EVARISTO, 2003) continua existindo, em forma de escultura. Um mundo estável que um dia dava chão aos seus pés continua vivo na memória do avô. Mas aos poucos o chão antigo, a memória, a terra que abriga o que um dia Ponciá foi, ... tudo isso falha, trinca. Cansada da luta diária no campo, Ponciá deixa sua família em busca de uma chance de mudar as coisas.

Com o tempo, outro chão vai se construindo sob os pés de Ponciá na cidade. E mais uma vez ela retorna ao estado de cansaço: o *nada*, que segue a martelar suas memórias, 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).

Debruçando-se à janela a ver o *nada*, quebrada pela memória vazia constante, em Ponciá abrem-se frestas que aos poucos estilhaçam os muros que circundam a vida, 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).

Voltando à antiga casa onde vivia com a família, Ponciá reencontra a escultura de barro que fizera, com a forma do avô. Um braço escondido às costas e uma mão fechada, como se fosse cotó: era assim que o avô andava, foi com essa forma que a escultura foi feita, foi assim que a menina Ponciá andou pela primeira vez:

Um dia, a mãe com ela nos braços estava de pé junto do fogão a lenha, olhando a dança do fogo sob a panela fervente, quando a menina veio escorregando mole. Veio forçando a descida pelo colo da mãe e pondo-se de pé, começou as andanças. Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava com um dos braços escondido às costas e tinha uma mãozinha fechada como se fosse cotó (EVARISTO, 2003, p. 16).

O percurso circular de Ponciá leva-lhe a buscar a si mesma em sua volta para a casa antiga. Busca seu corpo no corpo de barro da escultura do avô. Suas mãos marcaram a escultura, assim como a escultura marcou seu corpo. Ela precisa retornar ao barro, à memória, à terra antiga. Mas a terra antiga já não mais existe. Não há mais lugar, é preciso criar outro chão. E é sobre isso que falaremos no capítulo seguinte.

3 QUANDO MORRE

*o barulho era alto, então fechei a porta, pra ele não ouvir nossa conversa; não adiantou muito, então tapei meus ouvidos; com um pouco de esforço nos ouvimos aos gritos;
eu disse
Nada
e foi tudo o que dissemos então
e depois da conversa o barulho não parou, então fechei a cortina, pra ele não nos ver sonhando; não adiantou, então fechei os olhos; com um pouco de esforço nos sonhamos em sonhos;
eu sonhei
Nada
e foi tudo o que sonhamos então
e depois dos sonhos o barulho não parou, então juntei algumas tábuas e pregos; preguei nas portas e janelas, pra ele não nos ver respirando; não adiantou, então parei de respirar; e com um pouco de esforço pudemos nos viver;
eu vivi
Nada
e foi tudo o que vivemos então*

“Quando morre”. Este capítulo fundamenta-se sobre a morte, a ruína, os fins, os lutos, os cacos. Enquanto na primeira parte deste trabalho falávamos, basicamente, de movimentos de territorialização, focando modos como a escrivência atua construindo castelos, a partir de agora pensaremos nos castelos como sendo de areia, esperando a maré subir.

No tópico 1, “Leitura IV”, mergulhamo-nos em dois contos do livro *Olhos d’Água* (EVARISTO, 2015): “Zaíta esqueceu de guardar seus brinquedos” e “Lumbiá”. Buscamos destacar, em nossa leitura, a forma como as personagens de Evaristo, por vezes, parecem não ter saída. A miséria, a morte, a violência, vêm sempre pesada demais.

“Memória III”, o tópico seguinte, reúne memórias do pesquisador em torno de experiências que puderam, por meio da obra de Conceição Evaristo, ser relidas e ressignificadas. O foco novamente é o estilhaçamento, a memória dilacerante.

O tópico seguinte “3.3 Estilhaço e mosaico”, traz os conceitos de *planos molar e molecular* e *linhas de fuga*, que nos ajudam a pensar o movimento de desterritorialização como parte de um processo contínuo e circular, que envolve aquelas três articulações de agenciamentos de que falamos no capítulo 2, esfacelar, cercar, construir, esfacelar, cercar, construir, ...

O tópico final, além de retomar o capítulo, observa brevemente como a escrevivência age sobre a ruína e toma posse dela como parte integrante de si. O conto “Natalina Soledad”, do livro “*Insubmissas...*” (EVARISTO, 2011) surge como exemplo importante de tomada de poder sobre a própria ruína e reconstrução de si a partir dos cacos, portanto é em diálogo com ele que traçamos esse último tópico.

3.1 LEITURA IV – OS RETIRANTES: “ZAÍTA ESQUECEU DE GUARDAR SEUS BRINQUEDOS” E “LUMBIÁ”

Desta vez caminhamos entre duas histórias, duas crianças: Lumbiá (EVARISTO, 2015, p. 81-86) e Zaíta (EVARISTO, 2015, p. 71-76). Ele vende amendoins, chicletes ou flores-abraçadas aos casais. Ela se encanta com uma figurinha com uma menina e uma braçada de flores, figurinha-flor que parece exalar um perfume que a intriga.

Mas onde está a figurinha? Zaíta procura pela casa, insistente. Espalha os brinquedos inertes pelo chão, só a figurinha interessa, só aquela, cujo perfume permanece e arredonda as arestas das coisas. Sem recolher os brinquedos do chão, a desmando da mãe, a menina sai à procura do que lhe falta.

Lumbiá tem seus modos de conseguir atenção. Num momento podemos vê-lo sentado a uma mesa qualquer. Menininho chorando por safadeza, lágrima ensaiada chamando estranho para ouvir histórias. E em meio as mentiras que ele conta, alguma coisa se mistura, uma surra real que levou da mãe, uma mercadoria roubada, e as verdades das mentiras doem no fundo do choro dissimulado. As histórias-brincadeiras, que eram de enganar compradores, não conseguem se fazer menos doídas na contação. “Em meio as verdades-mentiras que tinha inventado, Lumbiá ia se descobrindo realmente triste, tão triste, profundamente magoado, atormentado em seu peito-coração menino” (EVARISTO, 2015, p. 83).

Fósforos usados, bonecas sem braços, latas vazias, e outros restos de coisas Zaíta deixa pelo chão. Mundo-brinquedo feito de incompletudes, da presença da falta que persiste mesmo na fantasia. Zaíta pensa que a figurinha-flor talvez esteja com a irmã, mas não a encontra, então vaga sozinha, tentando, sem sucesso, lembrar-se de onde veio a figurinha. Parece que ela sempre esteve lá, mas também que deixou de estar do mesmo modo que surgiu. O vazio sempre esteve lá.

Uma ocasião trazia dias gozosos ao menino Lumbiá: as vésperas de Natal. Não pelas luzes ou pelo Papai Noel, muito menos pelos presentes embrulhados nas vitrines. Sabia que eram todos vazios. Que era tudo vazio. O que realmente o encantava era o presépio, em especial a imagem do Deus-menino. A pobreza igual a sua. Era um modo de ver-se, de encontrar um pedaço do próprio corpo no mundo, ser em algo, transbordar-se.

Enquanto Zaíta vaga pelos becos, sem encontrar o que procura, paramos para observar um de seus irmãos. “Tinha um querer bem forte dentro do peito” (EVARISTO, 2015, p. 73). Via mulheres, homens e crianças saírem para trabalhar ainda pouco amanhecidos e voltarem tão pobres quanto saíram, apenas mais cansados. Então procurou outra forma, aquela em que alguns ficavam ricos. Com um pouco de coragem, dominando o medo ele seguiu por esse caminho. Passou, desde cedo, a levar recados, entregar encomendas entre os becos.

No interior da loja Casarão Iluminado, ficou sabendo Lumbiá, havia sido montado o maior e mais bonito presépio da cidade. É claro que ele tentou entrar para ver o Deus-menino, mas o segurança o barrou diversas vezes, até que no dia vinte e três de dezembro, o menino conseguiu entrar, por descuido do vigia. Com rosas amarelas na mão ele observou a própria pobreza: “Lá estava o Deus-menino de braços abertos. Nu, pobre, vazio e friorento como ele. Nem as luzes da loja, nem as falsas estrelas conseguiam esconder sua pobreza e solidão. [...] Erê queria sair dali” (EVARISTO, 2015, p. 85), mas não podia. Nem Deus-menino, nem menino-Lumbiá podiam sair dali. A fantasia do presépio, por sobre bonecos no interior da loja, embora pudesse ser um lugar para Lumbiá desaguar-se, era um mundo tão pobre, doloroso e solitário quanto o seu e o das histórias que contava aos compradores. Erê queria sair, mas será que há uma saída?

Para a mãe de Zaíta parece não haver saída. Assim como para a menina parece não haver figurinha mais entre os becos. E para o irmão dela só resta o caminho do qual vinha o dinheiro que a mãe não aceitava, orgulhosamente. A mãe estava “chegando à conclusão de que trabalho como o dela não resolvia nada. Mas o que fazer? Se parasse, a fome viria mais rápida e voraz ainda” (EVARISTO, 2015, p. 75).

Lumbiá, Zaíta e sua família, repetem-se. Crianças, mulheres e homens voltam para casa tão pobres quanto saíram. A mulher leva o mundo entrouxado sobre a cabeça, mas seu mundo é tão pequeno, embora tão pesado. As crianças estão secas, meio-mortas, à esquerda um velho também seco e amortalhado segura um bastão. Parecem Retirantes, mas não são, pois embora retirem-se, não se retiram do quadro. No presépio Lumbiá mergulha, e no mergulho o desespero de sair do quadro vem à boca. A mãe de Zaíta queria retirar-se da pobreza. Retira-se para trabalhar, mas permanece no quadro.

Lumbiá agarra o Deus-menino nos braços, precisa tirá-lo da miséria. Zaíta caminha entre balas que desabrocham no ar, ignorando os avisos para esconder-se, precisa da figurinha-flor. O garoto escapa com o Deus-menino nos braços. “O sinal! O carro! Lumbiá! Pivete! Criança! Erê, Jesus Menino. Amassados, massacrados, quebrados!” (EVARISTO, 2015, p. 86) cacos de meninos misturados pelo chãxo. “– Zaíta, você esqueceu de guardar seus brinquedos!” (EVARISTO, 2015, p. 76) grita Naíta ao encontrar o corpo da irmã espalhado, como os brinquedos, pelo chão.

3.2 MEMÓRIA III – DEPOIS DE ABRIL

Neste tópico recolhemos memórias de nossos trabalhos anteriores, saltando por experiências que se repetem no contexto carcerário. Reunimos as lembranças em torno de “Akins”, como vimos fazendo até o momento, mas “Akins” são vários, muitos, cujas trajetórias se repetem. Não são reminiscências acerca de um apenas específico, mas de um contexto, de muitos apenas, de muitos sujeitos postos à margem. Basta-nos agrupá-los sob um mesmo nome, uma vez que não é a experiência individual de cada um deles que nos interessa aqui, mas esse refrão que nomeamos “Akins”.

Decidimos por trazer as memórias em forma de registros livres, organizando um percurso com um fio narrativo.

Essas memórias são importantes na medida em que marcam o ponto de partida de nossas reflexões, a partir do qual vimos traçando mapas de caminhos por que passamos na compreensão do papel da arte como meio de resistência ao sofrimento e produção de subjetividades – mapas esses que transpassam a obra de Conceição Evaristo em nossa pesquisa.

Registro 0 – fresta

Na sala de atendimento, espero por Akins. Ele queria estudar, repetia em todos os atendimentos anteriores: queria escola, terminar o ensino fundamental, que precisou parar por medo de ser assassinado. Nono, quinto, segundo, primeiro ano do ensino fundamental, são tantos Akins deixados em tantos pontos sob o peso dos mesmos medos. Tantos pedindo por vagas numa escola insuficiente.

Nas primeiras conversas, Akins entrava cabisbaixo na sala, recolhia o corpo sobre a cadeira e mantinha-se distante, afastado da mesa que nos separava, ocupando pouco espaço, falando baixo. E enquanto emudecia oralmente, gritava por escrito. Os formulários do projeto vinham anotados do início ao fim, com registros frequentes a respeito da família.

Chegou. Desta vez sorrindo, com as mãos sobre a mesa. Existente, resistente. É explícita a mudança: rapazes que se mostravam a desistir em diversos aspectos, se escondendo, se recolhendo a pouco espaço, passam a desejar falar – descobrem frestas entre as grades, por onde escorrerem. E aquela sala de atendimento desconhecida, na qual entram cercados pelo medo de amedrontar, torna-se uma janela por onde olhar. Akins olha pelas janelas abertas, para fora, para dentro.

Registro 1 – memória

A mãe que chovia (2012), de José Luis Peixoto, esse foi o primeiro livro que lemos juntos, em voz alta, sabia que a voz seria imprescindível nos trabalhos. É como li numa das referências de iniciação científica: “Aquele que lê, toca o outro pelas orelhas” (PASTORELLO, 2010, p. 16). Toca e se confunde com o outro. É um movimento de construção de um espaço estável onde os envolvidos podem se auxiliar no jogo da leitura. É claro que a leitura, a partir desse mesmo espaço estável, engendra outros espaços e esfaca as estabilidades, esse é o movimento constante. Mas damos destaque aqui à construção da estabilidade por meio da nossa leitura, territorialização, pois é através dela que pudemos

assumir um controle momentâneo de um lugar de ser, um espaço de resistência à opressão e estratificação carcerárias.

A partir expressões de identificação com personagens, sentimentos, imagens de livros como *A mãe que chovia* (2012), Akins guiou-me num caminho por memórias, entrecortado pela literatura. A solidão vinha sempre à tona. Em nossa memória Akins contemplam mães que derretem, e, ao contemplá-las, dão nomes-neve aos seus lutos e perdas:

De manhã, quando o rapaz saiu à rua, meio ensonado, meio rameloso, estava um boneco de neve a olhar para ele.

Era uma boneca de neve.

Quando o rapaz acabou de esfregar os olhos, ainda lá estava.

Não se soube quem a tinha feito. Podiam ter sido meninos que acordaram muito cedo e passaram por ali, ou podia ter sido a mãe que, floco após floco, mediu a quantidade de neve que fez cair naquele lugar preciso e, desse modo paciente, esculpiu aquela boneca.

Mas há poucas coisas mais tristes do que ver a própria mãe a derreter (PEIXOTO, 2012, p. 30-33).

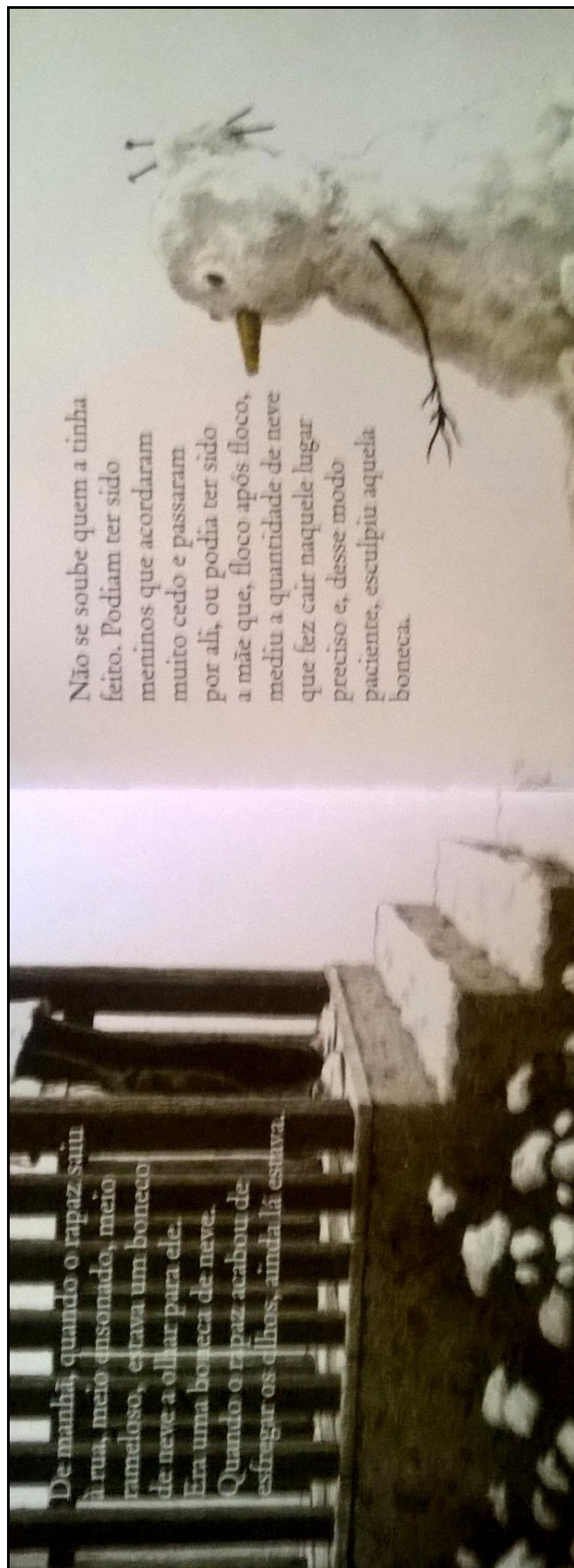


Figura 1: *A mãe que chovia* (PEIXOTO, 2012, p. 30-31)

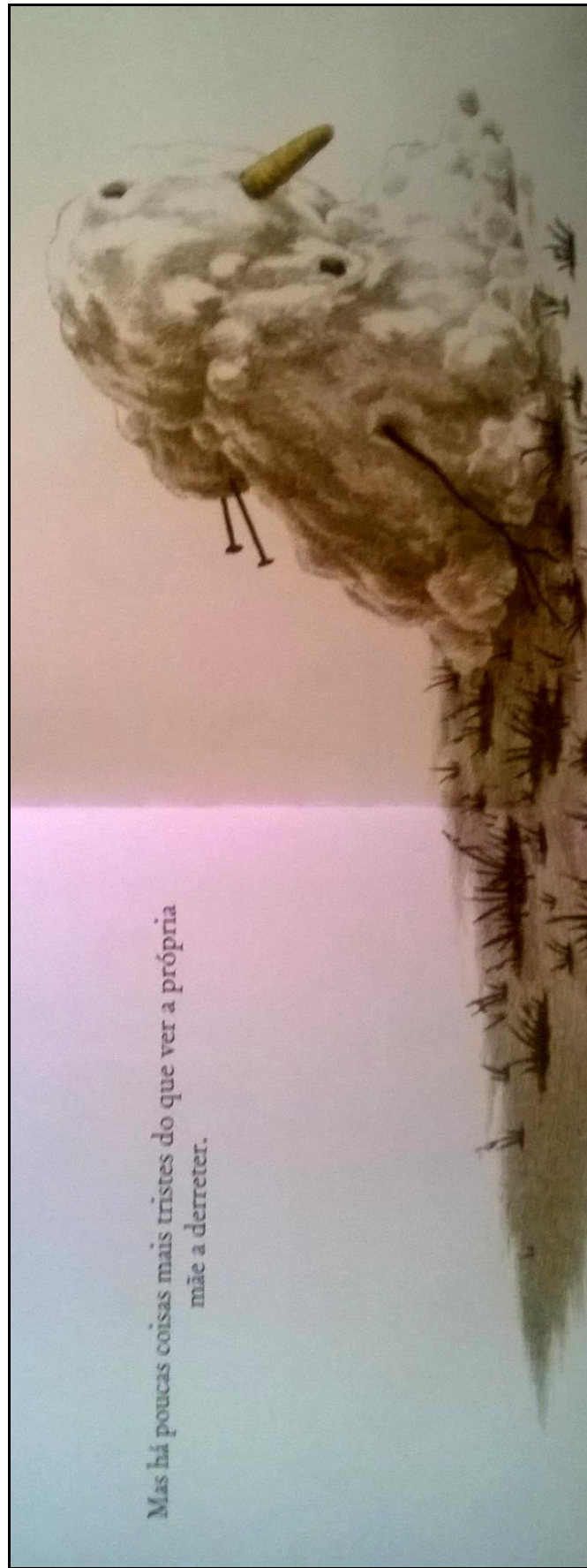


Figura 2: A mãe que chovia (PEIXOTO, 2012, p. 32-33)

Registro 2 – afeto

Escolhi dois contos para lermos: “O ex-mágico da taberna minhota” (1979, p. 53-57), de Murilo Rubião, e um dos contos sem título do livro *O espelho no espelho* (1984, p. 148-156) de Michael Ende.

Eu não li para Akins. Nós lemos para nós. Eu fui tão objeto e tão sujeito quanto ele e quanto os livros e quanto este registro. Escrevo agora organizando as memórias e sensações, e essa organização me afeta, e os buracos que eu encontro na memória me afetam, e lembrar me afeta.

O afeto altera o registro (adultera?) – mas isso não é necessariamente ruim, como disse Conceição Evaristo na abertura de *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso (EVARISTO, 2011, p. 9).

Mas ao escrever estes registros afirmo: prossigo no premeditado ato de transitar por alguns espaços os quais eu não alcançaria se não me admitisse como parte de minha própria pesquisa.

Registro 3 – a gente é que nem boi

Akins nasceu numa família envolvida com o tráfico. Sendo também negro, suas histórias me lembram as personagens de Evaristo.

“O ex-mágico da taberna minhota” trazia à tona o tema da morte e da falta de saída. Semelhante ao ex-mágico, Akins por vezes desistiu da vida. Atirar contra a própria cabeça, viver apático, não ver saída. Para deixar o mundo do tráfico, Akins precisaria deixar familiares sozinhos nesse caminho, pois para eles não havia mais saída. Então por mais que ele quisesse encontrar outra forma de viver, não conseguia, teria de deixar parte de si pelo caminho.

Akins é irmão de Zaíta, e não pode deixar o tráfico, pois não vê outro caminho. A mãe não quer aceitar o dinheiro, mas será que vale a pena? Os outros caminhos parecem levar, todos, apenas ao cansaço e a mais e mais miséria.

Akins também é filho de usuárias de drogas, fruto de estupros e abandonos paternos, filho da chuva (PEIXOTO, 2012) que vai embora sempre, afastada por tantos motivos. Em minha memória Akins é filho de muitas das personagens de Conceição Evaristo, Akins também é Lumbiá, cujo corpo nem as estrelas de mentira nem as luzes da loja iluminam. Akins são muitos, mas no escuro pouco existem para o mundo.

Há dois conjuntos de galerias: o “convívio” e o “anexo de segurança”. Rápido aprendi o porquê: guerras de famílias, batalhas territoriais de tráfico, dívidas. Lembro-me do filme sueco-franco-brasileiro “Abril despedaçado” (SALLES, 2001), um ciclo de vingança que persiste a causar mortes nas famílias envolvidas.

No filme, referindo-se ao movimento que os bois são forçados a fazer para moer a cana, o filho mais novo diz ao mais velho: “A gente é que nem os boi: roda, roda e não sai do lugar! ”. Em minha memória Akins repetem o mesmo.

Registro 4 – narrar-se

A mãe, a avó, a filha, a esposa de Akins me lembram Conceição Evaristo, e a frequência com que a mulher negra representa o centro da família, da memória e da resistência afro-brasileiras. Grande parte das memórias de Akins gira em torno dessas mulheres. Devo destacar: uma relação de corte separa o sujeito entre cárcere e pré-cárcere – sendo que, por vezes, Akins trata a si mesmo como se tudo o que fora antes, morrera ao ser preso. Mas o contato com a arte e a possibilidade de expressão, notei, faz com que tantos Akins resgatem suas memórias e suas posições dentro delas. Lembro-me de Halbwachs (1990), então:

É certo que mais de uma perturbação psíquica seja acompanhada por uma espécie de ruptura do contato entre nosso pensamento e as coisas, de uma incapacidade de reconhecer os objetos familiares, de tal modo que nos encontramos perdidos em um meio estranho e movente e que nos falte algum ponto de apoio. Até mesmo fora dos casos patológicos, quando algum acontecimento nos obriga também a nos transportarmos para um novo entorno material, antes de a ele nos adaptarmos, atravessamos um período de incerteza, como se houvéssemos deixado para trás toda a nossa personalidade (HALBWACHS, 1990, p.117).

Parece que a arte funciona como meio de recolocar o sujeito em cena e reorganizar memórias e afetos a partir de palavras, imagens, sons, sensações, ... com que se depara na vivência artística.

Em “O ex-mágico da taberna minhota” (RUBIÃO, 1979, p. 53-57), o narrador autodiegético conta uma vida de frustrações, apesar/por causa de seus poderes mágicos. O conto de Rubião não traz a violência e a dor em estado tão “duro” quanto os contos de Conceição Evaristo, quero dizer: a frustração e a falta de saída aparecem de forma mais mágica, insólita.

No entanto a dor está lá, e é exatamente ela que chamou atenção de Akins, e é nela que ele se viu, e é a partir dela que ele encontrou palavras e imagens para recontar sua própria dor.

Registro 4 – inventar uma saída

Em *Feitio de viver* (2006), Gizêlda Melo do Nascimento coleta e analisa memórias de descendentes de escravizados, fundamentalmente a partir de narrativas de senhoras negras de idade avançada, no Rio de Janeiro. Em certo ponto, a autora observa com relação aos depoentes:

Há em seus relatos um espírito de superação de dificuldades que, para um observador precipitado, poderia ser traduzido como alienação. Há que se ter, então, atenção paciente para perceber o reconhecimento de sua condição aliada à necessidade e de resistência entrecortando suas narrativas. (...)

É justamente nos entremeios de suas narrativas – uma palavra despretensiosa aqui, um riso insinuado ali, um olhar malicioso – que se pode compor um subtexto sutilmente conspirador, assim como nos foi possível, dispondo destes entremeios, rejuntar imagens e organizar uma paisagem do Rio no início do século do ponto de vista e dentro do alcance de visão e de atuação desta população periférica (NASCIMENTO, 2006, p. 56-57).

Quando penso na leitura de um dos contos sem título de Michael Ende, do livro *Espelho no espelho* (1984, p. 148-156), que fiz com Akins, lembro-me dessas reflexões de Nascimento.

O conto apresenta várias personagens muito díspares, todas presas numa sala de aula. Elas não se atrevem a sair. Esperam por alguém, mas não sabem quando chegará. Depois de alguns acontecimentos, um rapaz que se encontrava desacordado sobre a cátedra, toma consciência e oferece às outras personagens uma saída.

O garoto recém-acordado destaca que aprendera, com um mudador de sonhos que ele mesmo inventou, a mudar os sonhos:

– E você consegue mesmo mudar sonhos? – perguntou a menina, ofegante. – Pode ensinar isso para nós?

– Claro! – replicou o rapaz. – Aliás, sozinho é a maneira mais difícil. A dois fica bem mais fácil. E quando muitas pessoas fazem a coisa juntas, então aí sempre se consegue. Todos os verdadeiros mudadores de sonho sabem disso (ENDE, 1984, p. 154).

Ao final da leitura, como de costume, as frases e imagens do conto dão voz e contorno aos sentimentos e memórias de Akins. Sozinho é mais difícil, junto é melhor. Uma saída, ainda que não saiba para onde ela leva – uma saída.

A partir das leituras que fizemos nos encontros, Akins foi encontrando afetos, palavras, sentidos, histórias onde (re)construir mundos diversos e formas de lidar com o confinamento e as tantas outras dificuldades que encontrava. Houve nitidamente um processo de restauro da

vontade de não desistir, de retomar, com as próprias mãos, um espaço de narração da própria história de vida, recolocando-se ao lado da família, resistente, existente – como os depoentes de Nascimento.

Registro 5 – abril despedaçado

Akins, menos de 30 anos, assassinado ao progredir a regime semiaberto.

Registro 6 – fazer, da ruína, fundação

Comecei o trabalho compartilhando leituras literárias de modo a contribuir para que Akins tivesse acesso a materiais para construção de novos agenciamentos a partir das ficções, encontrasse pedaços de si mesmo nas histórias que líamos juntos. Esse processo possibilitou que começasse a reinventar alternativas para pôr em movimento a própria vida, recobrando posse da própria voz e da vontade de narrar-se.

Os textos que Akins deixou e as histórias que contou me fizeram pensar então: não foi só ele que encontrou pedaços de si na literatura. Eu também encontrei pedaços de mim nas leituras das leituras, na arte de ler, nessa sobrearte com a qual me deparei no decorrer dos trabalhos.

Estes registros, esta pesquisa, todo este trabalho desenrola-se a partir de narrativas, de memórias, de afetos, de agenciamentos que fazem, de histórias de tantos Akins, material de construção, possibilidades de ser e de devir.

Akins seguem caminhos dolorosos em tantos espaços e situações marginalizadas, seguem narrados por Conceição Evaristo e muitas outras vozes sangradas. É também a partir dessas histórias, apesar/por causa de serem dilacerantes, que encontramos pedaços de nós e linhas de sentidos diversos, singulares, de posse das quais tecemos modos de resistência, de reexistência, de devir. Devenho Akins, devenho outro, agenciamos novos caminhos a partir das histórias, ainda que trágicas, dolorosas. Akins são muitos, também somos nós.

3.3 ESTILHAÇO E MOSAICO

Falávamos de criatividade, de expressão, de construção de territórios a partir da arte, do movimento de compartilhar histórias como dança que convida o outro a adentrar nosso mundo, nosso espaço. Viemos trançando uma série de linhas acerca da arte como criação de um lugar onde resistir ao sofrimento, então deparamo-nos com Lumbiá e Zaíta.

Lumbiá inventa histórias por sobre a sua, encontra no presépio um pouco de si, brinca, constrói outros espaços desse modo. Mas “Nem as luzes da loja, nem as falsas estrelas conseguiam esconder sua pobreza e a solidão” (EVARISTO, 2015, p. 85). As histórias que Lumbiá inventa são tão duras quanto a sua própria. Zaíta faz dos brinquedos falhados, cheios de faltas, entre fósforos usados, bonecas sem braços e latas vazias, mundos de brincadeira. Numa figurinha ela encontra um perfume (ou inventa?), cria um espaço de sobreviver – mas aonde foi a figurinha? É só o vazio que sobra, e ela busca, inventa jornada, atravessa os becos atrás da menina-flor. Mas por fim são as balas que desabrocham como flores, e a fantasia de Zaíta é tão dura e violenta quanto a vida que levou.

Se nos afastamos um pouco a observar a obra de Evaristo, vemos a insistência da dor em suas narrativas. Assim como Lumbiá inventa suas mentiras dolorosas, Conceição Evaristo escreve doída. Em *Memória III* compartilhamos lembranças rodeadas pela dor, pela ruína, tanto as memórias de Akins, quanto as nossas, que incluem os apenados. Terminamos apontando que o movimento de narrar, ainda que histórias dilacerantes, organiza e produz sentidos que funcionam como disposição de peças com as quais construímos-nos outros – resistimos a partir da voz, da escrita e da escuta, da leitura, do compartilhamento.

Conceição Evaristo produz, através da escrevivência, modos de resistência e produção de subjetividades em torno de devires – em especial negros e femininos, mas também muitos outros que decorrem da própria riqueza de sua literatura. Todavia antes de falarmos em específico sobre a produção escreviente e sobre como ela pode ser entendida como mecanismo de retomada de poder sobre meios de produção de subjetividades pelo povo negro, seguimos percorrendo a obra de Conceição Evaristo, destacando a presença constante da violência e a maneira como a escrevivência trava embate com ela, para que então possamos compreender o lugar da dor nessa escrita-vida.

i.

A história de “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” é uma das que compõem o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (EVARISTO, 2011). Roubada da

família quando criança, Maria do Rosário só encontra a irmã muito tempo depois. Durante a infância na casa daqueles que a roubaram, a menina reconta, para si mesma, as histórias de sua gente. O fio da narrativa costura as memórias soltas, é um meio de resistir e manter coesos pedaços da própria subjetividade. Aos poucos a memória falha, mas a voz do griô ainda persiste, ainda está lá.

Reencenando histórias da condição diaspórica e do processo de escravização do povo afro-brasileiro, Maria do Rosário sofre com o deslocamento, com a retirada do chão sob seus pés, com a forma como sua memória vai sendo apagada pelo silêncio. “Jamais perguntaram meu nome, me chamavam de ‘menina’” (EVARISTO, 2011, p. 41).

Em dissertação de mestrado, Amanda Crispim Ferreira (2013) traça percursos pela memória esgarçada do povo negro brasileiro. Citando artigo de Florentina de Souza e o *Feitio de Viver*, livro já tomado por nós anteriormente, de Gizêlda Melo do Nascimento, Ferreira reflete acerca dos rituais e violências sofridas pelos escravizados, de modo a forçar com que seus nomes, culturas, línguas, memórias, tudo, fosse apagado continuamente, substituído por um mundo branco, uma voz branca, nomes brancos.

Maria do Rosário surge, na obra de Evaristo, inicialmente como figuração de violências contra a memória do povo negro. Akins, nascido em meio a sofrimentos que o precedem e remontam às reflexões de Ferreira, da memória esgarçada fez matéria de expressão, e num diário ou em folhas soltas (re)contou histórias, trançando palavras suas às das vivências literárias com que se deparava. Seja Maria do Rosário contando para si mesma as histórias da própria gente, seja Akins escrevendo memórias em diários, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, a própria pesquisadora que cito, Amanda Crispim Ferreira, todos narram, compartilham, gritam e:

Narrar as memórias, o “banzo”, a dor, as lutas dos antepassados é um movimento de resistência, que inspira vida, pois, hoje, viver é resistir; Resistir contra o apagamento, contra o “desmemoriamento”, sobreviver (FERREIRA, 2013, p. 23).

É importante observar, para nossos objetivos, como a *voz do griô*, de que falamos por vezes ao longo de nossos escritos, resistiu e continua a resistir arguciosamente no interior da voz branca dominante:

Foi por meio da memória, uma resistência perspicaz e, ao mesmo tempo, “sorradeira”, que os negros sobreviveram. A senzala transformou-se em terreiro, e as divindades do candomblé receberam as oferendas destinadas aos santos católicos. Dentro da casa do senhor, a escravizada modificou receitas e inseriu os alimentos do seu povo na mesa branca. Do peito negro, saiu não só o leite, mas a força africana; e, da boca, a história do povo negro, as memórias africanas que se misturaram às europeias (FERREIRA, 2013, p. 14).

A voz do griô conta, mina, o mundo branco, de dentro para fora. É um processo lento e doloroso por meio do qual a memória negra, ainda que esgarçada pelas violências, incrusta-se na memória brasileira, funda-a e se faz propagar mesmo pelas bocas dos brancos. É evidente que as produções de subjetividades negras encontraram e continuam encontrando obstáculos físicos, linguísticos, econômicos, etc., mas ainda assim a *voz do griô* resiste e corrói a estabilidade do centro. É um escorrer por frestas, como fazem os apenados, não é uma revolução barulhenta que modifica tudo instantaneamente, é *revolução molecular* (GUATTARI, 1981) – para introduzir mais uma terminologia esquizoanalítica.

ii.

Em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996), Suely Rolnik organiza uma série de textos produzidos durante a visita de Guattari ao Brasil. Entrevistas, conversas, anotações, etc. O livro faz um apanhado de conceitos e reflexões bastante amplo. Nos interessa, no momento, observar os conceitos de planos molar e molecular da subjetividade, para que então possamos prosseguir em nosso percurso reflexivo.

De saída é preciso compreender que os dois planos não são opostos, eles se entrelaçam e se confundem. O plano da molaridade refere-se ao estabelecimento de estruturas, segmentaridade, ordem, identidade, modelo, forma, padrão, etc. Já no plano da molecularidade não há esses aspectos, sendo este o mundo dos fluxos, movimentos que experimentam, transitam pendendo para as margens, para fora, para as bordas, pelas frestas.

Os fluxos articulam-se, enroscam-se como fios a dentes de teares, “instâncias inter-humanas manifestas pela linguagem e instâncias identificatórias relativas a

interações institucionais, sociais e culturais e, ainda, dispositivos como a música e as artes” (RAMÃO & MENEGHEL & OLIVEIRA, 2005, p. 80). Nas articulações desses fluxos de afetos em torno dos dentes dos teares, tecem-se territórios existenciais, como quem tece tapetes – e é a partir desses territórios que o sujeito se vê no mundo.

Neste sentido, as linhas por onde os fluxos encontram frestas, bordas, e escorrem é o que a Esquizoanálise chama *linhas de fuga*. A partir do escoamento por essas linhas, os fluxos saltam para fora (desterritorialização), dando origem a processos de catalisação de novos territórios (reterritorialização). Em *Caosmose* (1992), Guattari registra, a partir disso, a seguinte definição de subjetividade:

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

Assim, para Guattari, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua, frente a regras, leis, costumes, relações de alteridade, etc. enquanto em outras ocasiões ela se faz múltipla, coletiva – sendo essa coletividade entendida tanto no campo social, para além do indivíduo, quanto aquém dele, em instâncias pré-verbais, relacionado muito mais aos afetos que a formas bem circunscritas (GUATTARI, 1992, p. 19-20).

Por esse caminho, Guattari destaca a importância, dentro de seu quadro conceitual, do plano pré-pessoal, não-humano, da subjetividade, afirmando que é a partir dele que se pode desenvolver a heterogênese dos modos de subjetivação (GUATTARI, 1992, p. 19-20), pois que é a nesse plano, em especial, que os fluxos dos quais falamos podem escorrer pelas bordas, transbordar, escoar pelas frestas das estruturas, dar passos iniciais na montagem e remontagem de outros territórios existenciais:

Deleuze e Foucault foram condenados pelo fato de enfatizarem uma parte não-humana da subjetividade, como se assumissem posições anti-humanistas! A questão não é essa, mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de

“faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intra-familiares. A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos “matemas do Inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas. Assim, um certo equilíbrio deve ser encontrado entre as descobertas estruturalistas que certamente não são negligenciáveis, e sua gestão pragmática, de maneira a não naufragar no abandonismo social pós-moderno (GUATTARI, 1992, p. 19-20).

Ramão, Meneghel e Oliveira (2005), fazem registro, em artigo, de uma cartografia das subjetividades de mulheres em situação de violência de gênero, realizada a partir de oficinas envolvendo várias etapas. Aqui nos interessa a maneira como as autoras relacionam a primeira oficina, na qual as mulheres envolvidas contaram suas histórias e confeccionaram máscaras, com os movimentos de produção desejante, citando Rolnik (1989):

A produção do desejo acontece através de três movimentos, articulados entre o plano visível [molar] e o plano invisível [molecular]. O primeiro movimento corresponde à linha dos afetos, da ordem do invisível e produz desassossego; o segundo movimento constitui a linha de simulação, de ensaio de uma nova forma, de um novo território. Neste momento o desejo vai sendo acionado dando passagem para uma nova forma, ainda no plano dos afetos, mas já ganhando uma máscara no plano visível. No terceiro movimento, no plano molar, uma nova ordem e novos territórios se constituem (RAMÃO & MENEGHEL & OLIVEIRA, 2005, p. 80).

A imagem de confeccionar máscaras é didática no sentido de compreender que, com o movimento dos fluxos de afeto, escoando pelas linhas de fuga, ensaiam-se novos *pedaços de ser*, fragmentos, peças, estilhaços, e é a partir desses estilhaços que vão montando-se outros rostos, outros modos de ser.

iii.

Estilhaço é palavra-chave neste capítulo. Rodeamos a ruína. Ponciá (2003) volta a sua terra, mas não há mais lar aonde retornar. O barro, disforme que dá forma, surge constante como massa de desejo, criação. O barro é caos, sem organização, sem contorno, é o nada que contém, em sua vaziêz, o germe da possibilidade. De forma

semelhante, o estilhaço pode ser peça de mosaico, a ruína pode ser fundação, tijolo de muro novo, potência criativa.

Ainda sobre Ponciá Vicêncio, Angela Maria Dias (2008), no mesmo caminho do barro como potência criativa, destaca a presença da cobra, que abre e fecha o romance através de um jogo com a imagem do arco-íris, organizando uma circularidade que dialoga com as questões de identidade e devir que perpassam a história:

A cobra, ao simbolizar o caos, o amorfismo do não manifestado, sustenta o mundo, sob “o ponto dos alicerces” [citando “O Mito do Eterno Retorno”, de Mircea Eliade, 1969, p. 34] e marca o Centro, onde a Criação de um cosmo se efetua. O simbolismo do centro baseia-se na antiga concepção do templo como imago mundi, ou seja, como um santuário que reproduz o Universo em sua essência [apud ELIADE, 1969, p. 32]. Segundo explica Eliade, “os ritos de construção que imitam o gesto cosmogônico” implicam uma animização através de um sacrifício: “Efetivamente, em certas cosmogonias arcaicas o mundo passou a existir através do sacrifício de um monstro primordial, símbolo do Caos” [apud ELIADE, 1969, p. 35]. Ora, a volta de Ponciá para a casa pressupõe um recentramento de seu destino, já que lá, ela encontra uma cobra dentro do fogão e, além disso, recupera a estatueta do avô, há anos feita por ela, neste mesmo habitat (DIAS, 2008, p. 179)

Prosseguindo em sua leitura, Dias refere-se à forma como a cobra marca a passagem do tempo. Na visita do irmão à velha casa da família, o fogão apagado abriga a casca da mesma cobra que Ponciá encontrara anteriormente. Para Dias, a passagem circular do tempo, figurada pela cobra-arco-íris, articula a ideia de vitória frente ao correr do tempo histórico e compreensão da origem como meta.

A vocação de artesã de um tempo primordial reencontrado leva Ponciá a remendar “cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para nunca mais se sentir desamparadamente nua” (PV, p. 63). A pureza dessa primeira veste tem a ver com a volta da família, finalmente reunida, ao povoado e aos “sentidos de tudo o que ficara para trás” (PV, p. 131). A própria recusa da cidade, quando a errância da família chega ao fim, tem a ver com esta espécie de recolhimento que faz da origem a meta e o destino de uma identidade primordial que, no romance de Evaristo, se propõe como horizonte apartado da opressão branca (DIAS, 2008, p. 180).

Entretanto neste ponto questionamos: Ponciá e sua família reencontram, de fato, a origem? Ou constroem outro mundo a partir dos cacos que lhes restaram da cidade e do povoado? De que serve a jornada se a meta é a origem? A meta é a origem ou a jornada, o ritual, em si? O espaço para onde voltam Ponciá e os seus, pode parecer o mesmo de antes, mas não é, porque os que voltam já não são quem foram ao sair. O círculo não termina na origem, pois que não há origem no círculo, ele é processo, caminho.

Quando Ponciá partira do povoado, estava “Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres” (EVARISTO, 2003, p. 33). Um peso molar organizava sua vida num círculo de miséria. Estava cansada da repetição dos papéis:

De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis (EVARISTO, 2003, p. 33).

Escorrendo por linha de fuga, Ponciá procura na cidade outros modos de viver. No plano molecular fluxos de afetos experiencia novos caminhos, novos escoamentos. Até que nova estrutura vai se organizando a partir dos estilhaços da ruína anterior: uma casa, um marido, uma rotina – outro território. E quando outra estrutura se cristaliza, outra vez a instabilidade retorna: Ponciá debruça-se na janela a ver o nada – vertigem.

Nesse ponto surgem o coçar das mãos pedindo barro para modelar, as memórias que se impõem sobre o presente de Ponciá, sinais que emergem na narrativa apontando para fora da estrutura urbana, novamente: linhas de fuga. E o escoamento pelas frestas, mais uma vez, conduz a protagonista e sua família a uma reelaboração de territórios existenciais, a partir dos novos cacos da jornada.

iv.

O percurso reflexivo deste tópico dá-se na construção de uma leitura da obra de Evaristo que entende que a escrevivência toma a ruína como parte de si, e não a repudia. É um trabalho de círculos, espirais. A morte, seja de uma personagem, de um estado de espírito, de um lugar (*Becos da Memória*, EVARISTO, 2013), é tomada como etapa, passagem, matéria de construção – não é fim nem origem, é percurso, fluxo.

Retornando a “Lumbiá” (EVARISTO, 2015), vemos uma criança sem saída, cuja fantasia não é capaz de salvar da miséria e da morte. Mas afastemo-nos um pouco do espaço ficcional. A narrativa coloca Lumbiá, menino pobre e negro, como alguém que se identifica com Jesus (figura que carrega em si grande peso de uma cultura branca). Quando o menino rouba a figura do presépio, (tentando roubar-se da própria miséria/tentando retirar Jesus de sua pobreza), acaba atropelado, tendo seu corpo misturado ao da escultura, pelo chão.

Fingida de retrato inocente da miséria e da violência, a narrativa coloca-se de pé frente à religiosidade cristã e à cultura branca. Não faz retrato em formato de vitimização passiva – Lumbiá não pode ser visto como personagem inocente enquanto construção ficcional. O menino surge como afronta à lógica cristã branca. O espetáculo da miséria tende a causar menos comoção quando o miserável é negro. A narração identifica Lumbiá com Jesus e Jesus com “Erê”, entidade ligada a religiões de matriz africana, relacionada à iniciação. Jesus é enegrecido pela construção ficcional, e a violência que atinge o menino também atinge a cultura cristã, estilizando não só um, mas os dois, tornados um.

Quando lembramos que é Conceição Evaristo, mulher negra, que escreve Lumbiá, fica ainda mais forte a afronta. Aqui não é a brancura que narra a ruína negra – como na maioria das vezes foi –, colocando negros como vítimas absolutas a serem salvas, ou como inimigos a serem exterminados ou domesticados. Aqui é a voz negra que narra a si mesma, tomando para si a própria existência. Lumbiá poderia ser visto, inocentemente, segundo um plano molar, como apenas um retrato da miséria gritando por ajuda. Mas a escrevivência faz dele revolta, revolução sorrateira, molecular.

Em “Zaíta esqueceu de guardar seus brinquedos” (EVARISTO, 2015), podemos ressaltar outro recurso, além do mesmo mecanismo de tomada da narrativa da própria miséria como forma de recobrar o poder sobre o próprio corpo negro. No momento em que Zaíta é baleada, a descrição da cena, assim como ocorre noutras tantas cenas de violência na obra de Evaristo, é feita de forma poética – as balas desabrocham como flores –, a violência é tomada pelas mãos de Conceição Evaristo, é possuída, resignificada. O mesmo também ocorreu entre as falas e escritos de muitos apenados em nossos trabalhos – a *poiesis* resignifica a dor a partir de uma perspectiva autoral, tomando a violência com as próprias mãos.

Das balas que põem Zaíta a esquecer-se pelo chão, como os brinquedos, dos restos de Lumbiá, de Erê, de Jesus, espalhados, dos estupros em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (EVARISTO, 2011), da falta de chão de Ponciá e da narradora de “Olhos d’água” (EVARISTO, 2003; EVARISTO, 2015), da falta de vida do povo de Ayoluwa (EVARISTO, 2015), do sangue de Mary Benedita (2011), de toda morte, violência, estilhaço, a Escrivivência faz mosaico, produz máscaras, sentidos, vias por onde escorrer, da ruína, Conceição Evaristo faz fundação – e sobre isso discutiremos mais no capítulo seguinte.

3.4 CAMINHAR NO ESCURO

Sobre “Natalina Soledad” (EVARISTO, 2011), começamos pelo fim, porque é meio pelo fim que a coisa começa – dar-se um nome é o princípio: “Depois de petições e justificativas, ela conseguiu se desfazer do nome anterior [...] para conceber um outro nome para si. [...] *E a partir desse feito, Natalina Soledad começou a narração de sua história, para quem quisesse escutá-la*” (EVARISTO, 2011, p. 19, grifo nosso).

Nascida, a sétima, depois de seis filhos homens, fora mal recebida pela mãe e principalmente pelo pai, que acreditava que filhos dele, assim como de seu avô e de seu pai, só poderiam nascer machos, sendo assim, aquele “troço menina” só podia ser filho de outro. Com o consentimento da mãe, à menina foi dado o nome de Troçoleia Malvina Silveira.

Na voz da narradora que transpassa os contos da obra, a vida de Natalina Soledad vai sendo contada. Entre os sofrimentos da solidão e da rejeição, as consequências danosas de se ter um nome que reflete o desprezo dos pais, os deboches dos colegas, a menina foi crescendo, e o cultivo de “um sentimento de desprezo pelos pais, na mesma proporção em que eles não lhe ofereciam nenhum abraço ou resguardo, se tornou, para a menina Silveira, um modo simultâneo de ataque e defesa” (EVARISTO, 2011, p. 22).

Desde o início, da primeira negação, a de um nome digno e de um tratamento humano, tendo sido vista como *coisa*, como *troço*; à personagem são negados espaços, territórios. O espaço familiar, de filha, ela já não tem desde que nasceu; o território escolar à recebe com a hostilidade dos colegas, “Dentro de casa, muitas vezes tateava o espaço como se estivesse no escuro, ou melhor, no escuro estava, pois andava de olhos fechados quando percebia qualquer proximidade dos dois” (EVARISTO, 2011, p. 22). Caminhar no escuro, sem poder ver onde pisa, sem saber de onde se vem e aonde se vai: o escuro parece surgir como esse não-espaço no qual a menina está confinada.

Troçoleia Malvina Silveira. Assim foi marcado e silenciado o corpo de Natalina Soledad. Nem mesmo o espaço do próprio nome pode ela ocupar durante anos de sua vida. Ela lutou, desde o início, “Enfaticamente, anunciava a todas as pessoas, grandes e pequenas, que seu nome era: Troçoleia Malvina Silveira”, numa busca que parece de resignificação do próprio nome, retomada de posse desse espaço identitário. Mas esse processo só pode firmar-se quando finalmente reiterou ao tabelião do cartório: “Natalina Soledad – nome o qual me chamo”, afirmação que vem seguida da voz da narradora: “repetiu a mulher que *escolhera o seu próprio nome*” (EVARISTO, 2011, p. 24).

Esse movimento de recobrar o espaço do próprio nome-corpo surge-nos como metáfora do caminho que Akins trilhou, renarrando a própria história. A estrutura geral de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (EVARISTO, 2011), compreendendo personagens que tomam suas próprias histórias nas mãos e, fundidas à ouvinte, num coral, recriam-se, reforça o percurso de Soledad. É somente a partir do momento em que Natalina dá-se um novo nome, tomando o próprio corpo em suas mãos, que ela pode narrar-se para a ouvinte.

A imagem de Natalina caminhando no escuro é interessante no sentido de reiterarmos as discussões deste capítulo. Não há espaço, não há chão ou lugar aonde ir. Mas é desse vazio, do escuro dos olhos fechados, que Soledad pode tirar peças- restos e criar um novo mundo para si, começando pelo próprio nome, e, em seguida, pela própria história.

Conceição Evaristo recolhe em sua voz histórias e vozes de muitos que não puderam falar. A escrevivência recolhe os cacos, a miséria, a violência, recolhe Lumbiá e Zaíta, e constrói caminhos, possibilidades. Prosseguimos falando sobre a escrevivência no capítulo seguinte.

4 PÕE A MÃO NO CORAÇÃO

Neste capítulo final, começamos com uma leitura imersiva do conto “Rose Dusreis” (EVARISTO, 2011), de “*Insubmissas...*”. Rose carrega em si signos de morte iminente, mas também de vida infinita. Atentamos em especial para esse ponto. Rose dança, dança, dança, ... e se torna dança – e cochichamos: se torna escrevivência.

No tópico seguinte, buscamos contextualizar a autora em meio a literatura afro-brasileira, para que então possamos pensar a escrevivência, retomando as narrativas que trabalhamos e aprofundando todas elas ao mesmo tempo, numa colcha de retalhos-escreviente.

“Memória IV”, o terceiro tópico, diz respeito à própria pesquisa e ao pesquisador. Refletimos acerca de todo o percurso do trabalho, pensando a memória o afeto e o corpo do pesquisador como partes integrantes e fundamentais na construção deste trabalho, sendo que a obra de Conceição Evaristo age sobre ele como fator ressignificante de trajetória.

No tópico final juntamos as pontas, pensando a organização estrutural dos capítulos e a forma como essa organização se articula também com nossas leituras e o conteúdo do trabalho como um todo.

4.1 LEITURA VI – A FORÇA QUE NUNCA SECA: “ROSE DUSREIS”

A mulher quis saber quem era a menina com quem todos dançavam. Precisava ouvir sua história, antes que inventasse uma. E da voz quase-fio-de-som, esfiapada e lenta, a história foi mais tarde contada. Mas antes disso precisavam se encontrar na academia onde Rose, a menina, dava aulas de dança.

Na sala onde Dusreis espera a chegada da ouvinte dá para ver seu corpo espalhado pelas paredes espelhadas, triplicado. Rose é multidão, e como multidão

segura a ouvinte nos braços e convida seu corpo a entrar. GRUNHO PARA MARCAR O LIMITE POR ONDE O OUTRO NÃO DEVE PASSAR, DANÇO PARA CONVIDÁ-LO A ENTRAR.

Que feche os olhos, é o que Rose pede, que entregue o corpo à música e feche os olhos, como aprendera com Mirtes Aparecida Daluz (EVARISTO, 2015, p. 69-73), senhora cuja história já se entranhara na ouvinte, cuja voz já se misturava a dela, e cujo corpo de olhos cegos ensinara-lhe a escorrer os sentidos por outras frestas, construir um outro corpo, um corpo-sem-órgãos (DELEUZE & GUATTARI, 1996; DELEUZE & GUATTARI, 2010). De olhos fechados o beijo sela a fusão dos seres, e abre espaço para que as vozes e histórias se misturem – Rose reconta sua vida, a ouvinte reconta o reconto da bailarina.

Retraçando os caminhos narrativos pelas adversidades de ser uma mulher negra num mundo de poderes brancos, a menina compartilha sua trajetória por dor e dança. O mundo do balé se revela como um espaço de interditos para seu corpo. Na infância fora chamada a encarnar o papel de uma bonequinha preta que cantava e dançava. Já estava tudo certo, a boneca era ela própria, Rose encarnava o próprio corpo e ocupava o próprio espaço. No entanto, de última hora, outra menina foi chamada a ocupar seu lugar – menina branca pintada de preto, fingindo ser a bonequinha negra que Dusreis era.

O espaço do próprio corpo lhe fora negado desde criança, o direito de ser si mesma: a bonequinha preta que dançava e cantava. A brancura investe em ocupar o que há sob a pele negra. Mas, resistente, Rose contorna os obstáculos, repleta de dores familiares, e firma-se como bailarina, espalhada, multidão, pelas paredes espelhadas.

Entre um passo e outro, para lá e para cá, uma anemia repentina esbranquiça o sangue da bailarina. Uma fraqueza toma o corpo ao mesmo tempo em que a dança faz dela prazer. “Dizem que algumas pessoas escrevem para não morrer, outras pintam, algumas representam, e há também as que cantam, as que tocam instrumentos, as que bordam... Eu danço” – afirma Rose.

A ouvinte, nas paredes de espelhos vê as imagens das duas a contemplá-las. Povo que se contempla, que se reflete nas vozes e nos corpos das mulheres no centro da roda de iguais. Talvez alguém se recorde de Ayoluwa (EVARISTO, 2015, p. 111-114), da fogueira no meio do povoado, que crema os restos de territórios – como troca de

peles –, purifica, e, ao mesmo tempo, reacende a vida de tudo pelo corpo de quem retoma o poder de criar, nascendo da morte.

No bailado da existência, aprendido na região do Kendiá, Dusreis dança na fronteira entre os territórios, é mais que mulher, é uma força da natureza. “E seus passos vida-morte-vida” (EVARISTO, 2011, p. 98) ficam desenhados nos olhos de nossas lembranças. O risco dos pés no chão, em círculo, a vida que cerca a morte entre hifens, afeta-perfura nossa pele leitora, nossa pele humana, dança sobre nós atravessando os pés a nos rasgar, mistura os corpos – desafia a fronteira entre palavra, voz, corpo, texto.

Rose Dusreis é dança, é movimento, fluxo, assim como a mãe dos “Olhos d’Água” (EVARISTO, 2015, p. 15-19), cujo corpo é rio que deságua de olhos em olhos, força que não finda; assim como “Ayoluwa” (EVARISTO, 2015, p. 111-114) é o próprio fogo-vida no centro do povoado, que retoma a “alegria do nosso povo” no ciclo da vida (-morte-vida). Os passos podem lembrar uma canção:

Já se pode ver ao longe
A senhora com a lata na cabeça
Equilibrando a lata vesga
Mais do que o corpo dita
O que faz o equilíbrio cego
A lata não mostra
O corpo que entorta
Pra lata ficar reta

Pra cada braço uma força
De força não geme uma nota
A lata só cerca, não leva
A água na estrada morta
E a força nunca seca
Pra água que é tão pouca
(VANESSA DA MATA, 1999, faixa 10)

“Força que está guardada em nosso corpo, a sua versão visível e que não finda, mesmo quando esse corpo tomba, como se fosse a mais tenra penugem das asas de

um frágil pássaro bebê, flutuando no ar. Essa força não finda” (EVARISTO, 2015, p. 98). Caminha sobre as cabeças, não a água cercada pelas latas, a força do rio, que segue, apoiada nos braços que não gemem nota alguma, afluyente em fluxo acima da gente, a força que nunca seca.

Pois o que se apresenta como revelação aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, guarda insondáveis camadas do não visto e do não dito. E eu digo do não escrito. Entretanto, signos de presença subexistem na aparente ausência daqueles que partiram de nós, como Rose Dusreis, naquele dia (EVARISTO, 2011, p. 98).

A bailarina trouxe em si danças vigorosas, uma vida que não finda, e ao mesmo tempo signos de morte iminente, de dor, sofrimento, fraqueza. Na última dança, desenhada nos olhos das lembranças da ouvinte, punge um vazio. Mas é mesmo deste vazio que nasce outro mundo. Se brinco com bonecos numa cidade em miniatura, os brinquedos são como ralos por onde esgotam os significados; preciso sempre inventar outros nomes, outras cidades, outras histórias, por sobre os objetos – e é esse o jogo: criar. E então eu crio porque há o vazio, que contém, em sua oquidão, o germe da possibilidade: a força que nunca seca, apesar da água que é tão pouca.

4.2 ESCRIVÊNCIA E EMANCIPAÇÃO DO CORPO NEGRO

i.

Conceição Evaristo é hoje tida como uma das autoras mais importantes da literatura afro-brasileira. Como nossa pesquisa busca uma transversalidade que extrapola os campos de críticas e teorias literárias (embora não prescindamos deles), não nos demoramos em problematizações relacionadas ao conceito de literatura afro-brasileira/negra, até mesmo porque esse não é nosso foco de trabalho. No entanto é necessário situar Evaristo nesse contexto, tomando alguns traços introdutórios que servirão de amparo à compreensão do quadro dentro do qual é forjado, pela autora mineira, o conceito de escriturabilidade.

Em 1988 parte da investigação de doutoramento de Zilá Bernd, realizada no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, é publicada pela Editora Brasiliense sob o título de *Introdução à literatura negra*. Num movimento de revisita ao percurso das historiografias literárias, virando e revirando os avessos, buscando outras organizações e sentidos aos caminhos por que passam os olhares da crítica e às relações de destaque e apagamento de autorias ao longo do tempo, a autora traduz um sentimento de urgência de revisão histórica da literatura brasileira, observando o atravessamento de uma literatura negra no interior da literatura nacional.

Bernd (1988) questiona a forma como a alta torre da historiografia e crítica literárias faz sombra, por vezes, sobre as mesmas direções, como se o sol estivesse pregado no céu, fingido de impessoal. Maria Firmina dos Reis, considerada primeira romancista brasileira, autora do romance *Úrsula*, publicado em 1859, é exemplo de um processo de apagamento que ainda persiste. Também Abdias do Nascimento (NASCIMENTO, 2004), junto ao Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 no Rio de Janeiro, pode ser evocado dentre tantos outros exemplos de apagamento. Nessa esteira, a pesquisadora parte do pressuposto da existência de uma literatura negra, reivindicada por um conjunto de autores, e busca identificar constâncias discursivas e contribuir na abertura de modos de redescobrir a literatura brasileira, tanto por via de releituras de obras já consagradas, quanto pelo garimpo de autorias relegadas às margens sombreadas das historiografias e críticas.

Talvez, escreve Bernd (1988), uma das maiores características da literatura negra seja:

[...] aquela ligada aos procedimentos de (re)nomeação do mundo circundante. Ora, nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado. Em certa medida, a função da crítica também é nomear: tornando visíveis as descobertas feitas pelos autores que os críticos as transformam em história da arte ou, melhor, as legitimam. Assim, ao referendar uma expressão reivindicada pelos autores, a crítica está atuando como instância legitimadora dessa produção literária (BERND, 1988, p. 20-21).

Desse modo, Bernd justifica esse cuidado de observar e trazer à superfície teórico-crítica a reivindicação de grupos autorais por um espaço renomeado e, conseqüentemente, reapropriado na literatura. É a partir também do espaço da crítica e da teoria que a literatura afro-brasileira/negra encena algo como um ritual em que Exu antropofagiza Adão.

Esse recurso de (re)nomeação persiste de formas diversas também na obra ficcional de Conceição Evaristo. No conto “Natalina Soledad”, do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), esse movimento pode ser notado de forma bastante evidente: a protagonista dera um novo nome a si mesma, e, “a partir desse feito, Natalina Soledad começou a narração de sua história, para quem quisesse escutá-la” (EVARISTO, 2011, p. 19). Dar-se um nome é o princípio, redizemos. Princípio-gestação, autogestação, autopoiese. Renomear o próprio corpo, os próprios olhos, a própria voz, os próprios filhos, dar outros nomes ao mundo todo, como se todo ele fosse um rio que vivemos a barrar em lagos, e a cada novo nome, enconcha-se um pouco d’água entre os dedos: “m(eu)”.

Em “Ayoluwa” (EVARISTO, 2015) além de diversas escolhas vocabulares que arranham as paredes da língua e fazem expostas influências linguísticas africanas ao longo da composição do conto: o *banzo* no peito, o café *sambango*, ... também os nomes das personagens remetem a línguas de origens africanas. Línguas diversas, de lugares diferentes de África, azulejo-memória feito em pedaços pela diáspora. A presença desses nomes e vocábulos revela um registro como uma marca, placa-cerca, membrana do território. E é nesse movimento de circundar o chão com os pés, feito Rose Dusreis (EVARISTO, 2011), em círculo em torno de si-fogueira, que o corpo negro cria outras cosmogonias a partir de um tingir de preto o mundo:

Em síntese: a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e de sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma escritura negra vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre

a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro (BERND, 1988, p. 22).

Assim como Mary Benedita (EVARISTO, 2011), que agarra o mundo-globo-terrestre com as mãos, faminta de terra, e marca as telas com o próprio corpo e a pele com a própria arte, o discurso literário afro-brasileiro/negro também executa, como Bernd reflete, um movimento que corresponde “ao que Deleuze e Guattari chamam de reapropriação de territórios culturais perdidos, vinculando-se a noção de território ao conjunto dos projetos e das representações de um grupo” (BERND, 1988, p. 23). Dessa forma a produção literária afro-brasileira/negra caminha num processo de reterritorialização, fazendo marcar-se no mundo e no interior da literatura brasileira como um todo:

[...] a literatura negra vai construindo-se como *literatura menor*, definida por Deleuze e Guattari como a que apresenta condições revolucionárias no seio da literatura estabelecida (ou grande literatura). O termo *menor* não tem, portanto, nada de pejorativo, embora não seja o mais adequado porque pode ser associado da mesma forma que o termo *marginal*, a critérios depreciativos (BERND, 1988, p. 41-42).

Em *Kafka – para uma literatura menor* (DELEUZE & GUATTARI, 2003), Deleuze e Guattari conceituam que uma *literatura menor* nasce, por vezes de minorias, no interior de uma língua construída no seio de uma língua maior, o que faz com que a linguagem literária seja “afectada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 38-46). É isso que vemos frequentemente na literatura afro-brasileira, quando nomes e vocábulos de origem ou influências de línguas africanas forçam entrada na composição textual, como que arranhando a superfície lisa da língua branca.

Outra característica das “literaturas menores” apontada por Deleuze e Guattari (2003, p. 38-46) e retomada por Zilá Bernd (1988, p. 42-43) destaca a importância do político: os casos individuais construídos pelo “discurso literário menor” refletem imediatamente uma exterioridade. No interior das problemáticas familiares, individuais, privadas, agita-se o mundo externo, “assim, ao narrar um drama existencial provocado pelo racismo, por exemplo, o autor amplifica-o, conferindo-lhe

um alcance político, pois ele passa a representar a condenação não apenas daquele ato isolado, mas da sociedade que o autoriza” (BERND, 1988, p. 42). Talvez possamos discordar ou complementar esse ponto observando a impossibilidade de produção de uma literatura não-política – então possivelmente podemos pensar esse traço diferencial das *literaturas menores* como, na verdade, um movimento de resistência discursiva, que atua, sim, politicamente, mas em processo de embate contra outros discursos também (redundantemente) políticos, ainda que possam parecer neutros, devido a uma naturalização própria da dominância e do *statu quo*.

A terceira característica apontada por Deleuze e Guattari (2003, p. 38-46) e retomada por Bernd (1988, p. 42-43) confere importância ao modo como a voz de um grupo ressoa na voz de um autor. Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (EVARISTO, 2011) é notável como a narradora-ouvinte toma para si as histórias das mulheres que ouve, misturando sua voz às delas no processo de contar. Se nos afastamos um pouco, podemos ver que também Conceição Evaristo faz o mesmo ao escrever, recolhe em si as vozes de todo um povo, e se funde a ele a escrever. Seja das personagens ou da própria autora, nasce todo um povo. E acrescentamos: não necessariamente um povo só, não necessariamente um grupo só – mais importante do que o que nasce, parece ser o próprio nascer:

Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. Ela que não tinha a voz calada nunca, pois, se não estava falando, cantando estava; que nunca chegava de repente, pois se sabia de longe que Vó Rita estava chegando. E eis que ela chegou pé ante pé. Grandona, gorda, desajeitada. Abriu a blusa e através do negro lúcido e transparente de sua pele, via-se lá dentro um coração enorme.

E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens.

Todos os homens: negros, brancos, azuis, amarelos, cor-de-rosa, descoloridos...

Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira (EVARISTO, 2013, p. 255-256).

Ainda ao redor de traços de reterritorializações, uma série de pesquisas prosseguem observando as constâncias da literatura afro-brasileira/negra. Citamos, a

título de exemplo e introdução os trabalhos de Eduardo Assis Duarte (2009; 2011) e da própria Conceição Evaristo (2009).

Duarte (2009, p. 77-90) levanta alguns denominadores comuns nas construções da literatura afro-brasileira/negra. São eles:

- ❖ *Linguagem*: afetada por aqueles fatores de desterritorialização dos quais falamos anteriormente, além de elementos rítmicos e técnicas de escrita que remetem a produções culturais predominantemente orais e ligadas ao movimento e à corporalidade, à dança, etc.;
- ❖ *Público*: é persistente haver estruturações discursivas que apontam uma fronteira de público leitor, registrando um “lugar de leitura” desse público – interno ou externo à comunidade afro-brasileira/negra;
- ❖ *Temática*: segundo as observações, há uma constância de temas tratados. No entanto é preciso observar que esse fato não necessariamente engessa essas literaturas no interior de um círculo infrutífero de produções repetitivas. Muitas temáticas abrem para uma infinidade de possibilidades construtivas, como a “memória”, a “ancestralidade”, a “busca por um território perdido”, etc. E, é interessante destacar também que essas temáticas, por vezes, não são exclusivas das produções literárias afro-brasileiras/negras, mas atravessam-nas com persistência e tingem-se de negro nesse processo;
- ❖ *Autoria*: as questões sociológicas, biográficas e fenotípicas também fazem peso sobre a compreensão das obras que podem ser consideradas dentro da literatura afro-brasileira/negra. Esse ponto é bastante questionado, mas não pode ser ignorado. É fato que existe mesmo uma diferença no próprio ato político de produzir literatura sendo negro/a, e isso, por vezes, pode se mostrar na própria forma e

conteúdo da produção literária. Sobre o elemento autoral, Evaristo afirma:

Convém ainda ressaltar que, mesmo da parte daqueles que reconhecem a existência de uma literatura afro-brasileira ou negra, há divergências de entendimento quando se coloca a questão do sujeito autoral e a sua 'insinuação', a sua 'infiltração', o seu 'intrometimento' enquanto voz que se enuncia no texto. As discussões em torno do tema têm me envolvido como escritora e como pesquisadora. E a partir do exercício de pensar a minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de um literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra feminina (EVARISTO, 2009, p. 17-18).

- ❖ *Ponto de Vista*: aliado à autoria, o ponto de vista surge como um modo de relativizar as questões sociológicas, fenotípicas e biográficas. Quanto a isso, Conceição Evaristo, em entrevista concedida a Eduardo Assis Duarte (2011), aponta o seguinte:

O meu texto se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira. A questão da autoria para mim gera outras reflexões diante da afirmativa de que a literatura afro-brasileira se constitui a partir do ponto de vista, da perspectiva do texto. Concordo e concordo. Mas a perspectiva, o ponto de vista do texto é dado por um autor. Ora, sei que esse ponto de vista pode ser procurado, tentado, ensaiado por mãos que não sejam necessariamente negras, como sei também que existem mãos negras desinteressadas e que se negam a produzir qualquer texto sobre essa perspectiva. Concordo ainda com a afirmação bastante lúcida de muitos e reafirmo que não basta ao escritor/a ser negro/a para se fazer uma literatura negra. Entretanto, a minha pergunta é: o ponto de vista do texto nasce do nada, como geração espontânea? A voz autoral é de quem? [...] O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que, quando escrevo, sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial

menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos, ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é *intransferível* (DUARTE, 2011, p. 114-115).

É importante ressaltar que a interação entre esses elementos, para Duarte (2009, p. 77-90), é o que compõe as constâncias da literatura afro-brasileira/negra, e não cada traço isolado. Essa interação de elementos organiza algo como móveis de uma casa, além de pregar estacas e estender cercas nos limites do terreno – intra e infra-agenciamentos. Mas não só de reterritorializações têm sido construídas as vias do discurso literário afro-brasileiro/negro. Mary Benedita (EVARISTO, 2011) não cabe mais sob a própria pele. Sua arte não é apenas um ocupar do mundo com o próprio sangue-corpo (reterritorialização), é também um escorrer para fora dos limites da pele, desterritorialização. É, antes de tudo, movimento – rasgar-se, derramar-se, coagular-se pelas telas, cicatrizar as feridas, rrasgar-se e seguir a construir novos territórios a partir dos restos dos mundos anteriores.

A escrevivência não atua somente como reterritorialização do povo afro-brasileiro, mas também como produção de rachaduras que fazem renovar e desterritorializar, sangrar o leitor e o povo afro-brasileiro –, como Mary, pôr o corpo para fora da pele. Mas antes de falarmos sobre essa potência, precisamos observar aquilo que Guattari e Rolnik (1996) chamam de produção de subjetividade serializada, em massa.

ii.

Em *Literatura e identidade nacional* (1922), Zilá Bernd aponta a importância das literaturas emergentes de grupos socialmente marginalizados para um fortalecimento e autoafirmação identitária:

Construindo-se como desafio à instituição literária, as literaturas emergentes, às vezes ainda próximas de seu passado colonial (como por exemplo, as jovens nações africanas), estão destinadas a desempenhar um papel fundamental na elaboração da consciência nacional. Igualmente as literaturas dos grupos discriminados – negros, mulheres, homossexuais – funcionam como elemento que vem preencher os

vazios da memória coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação (BERND, 1992, p. 13).

Esse fortalecimento relaciona-se com as questões de reterritorialização e infra e intra-agenciamentos de que falávamos. A pesquisadora usa a imagem de vasos estanques para entender a forma como esse tipo de compreensão de identidade se dá voltando-se por sobre si mesma, não admitindo uma abertura para fora – para a diferença. A princípio não devemos observar como algo absolutamente negativo, sendo esse movimento, de voltar-se para dentro, algo como “um passo atrás para tomar impulso” – mas precisa ser isso: movimento, apenas um passo dentre outros.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), Stuart Hall traz a literatura como um dos aspectos mais importantes na construção da identidade de um povo. A partir do capítulo 3, *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, podemos pensar o significado da literatura afro-brasileira para a constituição de um povo negro como (com)unidade. Com a movimentação do *impulso criativo* (WINNICOTT, 1975) desse povo, ficcionalizando, (re)nomeando (BERND, 1988) o mundo, ele pode criar-se enquanto povo. O movimento criativo inventa tanto criatura quanto criador. Retomando Stuart Hall, observando por um ângulo complementar:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2005, p.50-51, itálicos do autor).

Bernd observa que a busca identitária é inevitável em períodos de crise, contudo, pode levar a uma circunscrição demasiado dura, que acaba por mutilar a própria reinvenção do povo por si mesmo:

Em literatura, esta tendência cantona os escritores condenando-os a uma espécie de guetização devido à extrema estabilidade de uma escritura imobilizada pelas determinações da missão que ela própria se impôs: a de contribuir para o reagrupamento dos membros de uma comunidade (BERND, 1992, p. 15).

Ainda segundo a pesquisadora, o conceito de identidade cultural pode ser sinuoso na medida em que pode levar a um cerceamento do mundo a um único quadro referencial. Nesse sentido, o problema dos vasos estanques dá-se quando suas paredes se tornam exageradamente grossas e impermeáveis, insistindo em determinar uma essência do seu conteúdo, recortando os corpos que são grandes demais para caber entre as paredes. Por esse caminho, Guattari (GUATTARI & ROLNIK, 1996), como cita Bernd (1992), propõe a expressão “processos de singularização”, quando trata dos movimentos sociais de minorias. A partir do conceito levantando por Félix Guattari, há uma proposta de observação dos grupos marginalizados por um prisma mais existencial que referencial, como registra Zilá Bernd. Observaremos mais de perto, esse conceito, logo à frente.

Além da imagem dos vasos estanques, a identidade, continuando a seguir as reflexões de Bernd (1988, 16-17), pode ser entendida como processo de permanente construção e desconstrução, aquilo que Stuart Hall (2005) observa como *celebração móvel*. É a partir desse entendimento que as rachaduras nos vasos podem aparecer, deixando que os corpos escurram para fora em recipientes mais largos, em construções mais múltiplas. A propósito de não deixar que os discursos de resistência identitária tornem-se aprisionadores, é sempre necessário lembrar que as margens não são homogêneas. A título de exemplo, o feminismo ainda segue aprendendo a lidar com as mulheres negras, cujas demandas e posições sociais são radicalmente diferentes das das mulheres brancas – e isso se complica ainda mais quando pensamos a posição das mulheres transexuais, transexuais negras, pessoas que não se identificam dentro dos padrões binários de gênero, etc.

Em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996), Suely Rolnik organiza uma série de textos produzidos em palestras, cartas, etc. por Félix Guattari. Um dos motes centrais do livro diz respeito aos movimentos sociais e grupos minoritários, tanto em

suas interações com o mundo em geral, quanto em suas posições, construções e diálogos internos. O fator “produção de subjetividades” surge como principal problematização. Para compreendermos de que modo as discussões de Guattari podem contribuir com nossas reflexões, retomemos o contexto carcerário por um instante:

Após um dia de trabalho, quando já num dos portões de saída, pude ouvir reclamações entre dois funcionários: “Há uns anos atrás não levantavam nem a cabeça pra gente. Imagina! Nem falavam! Agora ficam aí, olham na nossa cara, conversam, normal! Um absurdo!”

Acrescento mentalmente o que o funcionário deixou nas entrelinhas: “Agora ficam aí, olham na nossa cara, conversam, normal! *Parece até que são gente.*”⁷

O contexto das penas (mesmo além do cárcere fechado e da pena cumprida) é atravessado por uma série de agenciamentos que compõem e apresentam possibilidades (fechadas) de ser aos apenados (e também aos funcionários), é um contexto de relações de controle. Há sempre algo que foge do previsto, mas também há sempre um peso enorme de trabalho semiótico e de produção de representações que contribuem para fabricar um apenado/funcionário *que é como um apenado/funcionário deve ser*:

Esquemáticamente falando, eu diria que, assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são acrescentadas, injeta-se representações nas mães, nas crianças - como parte do processo de produção subjetiva. São requeridos muitos pais, mães, Édipos e triangulações para recompor uma estrutura de família restrita. Há uma espécie de reciclagem, ou de formação permanente para voltar a ser mulher, ou mãe, para voltar a ser criança - ou melhor, para passar a ser criança - pois os adultos é que são infantis. As crianças conseguem não sê-lo [sic.] por algum tempo, enquanto não sucumbem a essa produção de subjetividade. Depois elas também se infantilizam (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 25-26).

⁷ Memórias e reflexões do pesquisador.

O que estamos destacando diz respeito a um mecanismo de produção de subjetividades que, de algum modo, relaciona-se com aqueles vasos estanques em torno dos quais refletíamos, no entanto há duas situações distintas (mas que por vezes se misturam) nesse campo: um vaso estanque criado por uma comunidade, como meio de ancoragem identitária; e um outro vaso também estanque criado por forças transversais, acumulado de estereótipos e modos de ser muito bem recortados e encaixotados.

Acerca do segundo vaso, ele exerce funções de controle basicamente regidas por um “Ponha-se no seu lugar!”, ou “Contenha-se!”. É claro que na maioria das vezes esse controle não insurge de modo tão visível, ele é injetado, para usar os termos de Guattari (1996), veias a dentro. É o próprio indivíduo que se põe no seu lugar, assumindo, por vezes, uma função policesca sobre “seus iguais” e sobre si mesmo, como que dizendo: “é preciso sempre ser igual”. Essa homogeneização das subjetividades, a partir de uma produção serializada, para Gilles Deleuze, não incorre apenas numa massificação, mas numa “dividuação”, como registra o filósofo em seu “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” (1992). Nesse sentido, aquilo que era massa, divide-se e opõe-se a si mesmo, ocupando-se de um movimento de autocontenção.

Caminhamos por essas reflexões tencionando observar de que compreensão de subjetividade partimos ao tratarmos da obra de Conceição Evaristo e das outras experiências que compõem nossos trabalhos. Para Guattari:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de

automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 31).

Buscando dissociar os conceitos de indivíduo e subjetividade, Guattari toma o indivíduo como produto “serializado, registrado, modelado” (1996, p. 31). E prossegue:

Freud foi o primeiro a mostrar até que ponto é precária essa noção da totalidade de um ego. A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 31).

Nesse sentido, partimos, com as contribuições de Guattari da compreensão da existência de agenciamentos coletivos de subjetividade, que produzem pacotes de dados e sobem-nos a uma nuvem, uma rede, *World Wide Web*. Existem formas diferentes de lidar com essa rede: (a) posso ter uma relação de alienação de meios de produção subjetiva, apenas baixando e instalando os pacotes de dados em meu sistema; (b) ou posso ter uma relação de expressão e criação, na qual *hackeio* os pacotes e os modifico, fundo, misturo antes de instalá-los, retomando posse de meios de produção de dados subjetivos. Ao hackear os dados desempenho uma função a qual Guattari se refere como *singularização*. A *individuação* seria o processo, nessa metáfora dos bancos de dados, de *instalação*, dos pacotes baixados, e eventualmente *hackeados* (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 33).

Retornando ao contexto da comunidade afro-brasileira e à ideia de vasos estanques ou identidades-processo, nossa intenção é observar o discurso escreviente de Conceição Evaristo como uma *linha de fuga*, nos termos esquizoanalíticos que pode levar a *processos de singularização*. Não funciona somente como reforço dos contornos do vaso, mas também trincando as paredes dele, hackeando os pacotes de dados que programam o ser-negro, o ser-mulher, o ser-humano.

iii.

Conceição Evaristo, em depoimento sob o título de *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* (escrito em 2005, acessado em

2016), publicado em seu blog, faz um percurso por suas memórias, puxando fios da escrevivência:

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? (EVARISTO, 2016).

O que é esse gesto ancestral? É a ele que temos nos referido como *voz do griô*. Essa voz é *rizoma*: cresce para todas as direções:

Pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 25-26).

Esse rizoma, essa *coisa* habita os gestos da mãe de Evaristo, os olhos d'água (EVARISTO, 2015), o fogo no centro do povoado de Ayoluwa (EVARISTO, 2015), o corpo dilacerado de Mary Benedita (EVARISTO, 2011), as verdades-mentiras e os restos, espalhados pelo chão, de menino Jesus e de Lumbiá (EVARISTO, 2015), o perfume da figurinha flor de Zaíta (EVARISTO, 2015), o barro de Ponciá Vicêncio (EVARISTO, 2003), a dança e força que nunca seca de Rose Dusreis (EVARISTO, 2015), o coração azul de Vó Rita, nos *Becos da Memória* (EVARISTO, 2013).

O rizoma contém linhas de segmentaridade. Na literatura afro-brasileira essas linhas organizam e produzem pacotes de dados subidos à rede: ser-negro-e-brasileiro. Com muitos hifens, ligações, estruturas, proteções. É com essas linhas, de memória, retomando nomes e vocábulos de origens africanas, sentimentos recorrentes de quem vive o racismo no dia-a-dia, denominadores comuns, que a comunidade se produz como tal, mantendo coesos seus integrantes.

Mas as linhas de segmentaridade se explodem, vez em quando, em linhas de fuga. Homens negros e mulheres negras tem suas demandas próprias. Uma mulher negra professora pode ter demandas em comum com um homem branco também professor. Uma criança negra pode ter demandas em comum com uma criança branca. O rizoma se quebra e se une em direções diversas. A voz do griô é um coral. Outros cantores e sábios cantam juntos alguns compassos. As vozes se entrecortam. A memória-azulejo-quebrado, é rejuntada aos pedaços, faz mosaicos preenchendo os buracos de modos distintos. A escrevivência parece um braço desse rizoma, mas, como todo o rizoma, o braço pode explodir em diversas direções, em miríades de outros braços. Evaristo continua a investigar suas memórias:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2016).

O sol estende as pernas, sentado no chão. O sol tem pernas. A escrevivência nasce riscada no chão pelas mãos da mãe, ou é o chão-sol que escreve por sobre os corpos de mãe e filhas? A navalha escreve rasgando a pele de Mary Benedita (EVARISTO, 2011), deixando que seu corpo escorra por *linha de fuga*, fugidio dos braços e pernas, do rosto, não cabe em si, mas vai deitar-se no quadro, enquadrado. O curativo-quadro estanca um machucado, mas a navalha retorna a cortar outro pedaço, e o sangue faz de novo o seu trajeto, rizomático. O rizoma, a voz do griô, move o corpo todo da mãe, e os corpos das filhas também, e as pernas do sol. A escrevivência nasce daquilo que põe em movimento os corpos – de sol-chão, de mãe, de filhas...

Na composição daqueles traços, na arquitetura daqueles símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. [...] Nossos corpos tinham urgências. O frio se fazia em nossos estômagos. Na nossa pequena casa, roupas molhadas, poucas as nossas e muitas as alheias, isto é, as das patroas, corriam o risco de mofarem acumuladas nas tinas e nas bacias. A chuva contínua retardava o trabalho e pouco dinheiro, advindo dessa tarefa, demorava mais e mais no tempo. Precisávamos do tempo seco para enxugar a preocupação da mulher que enfeitava a madrugada com lençóis arrumados um a um nos varais, na corda bamba da vida. Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida? (EVARISTO, 2016).

E quando Evaristo escreve, esse comprometimento com a vida, também se torna um comprometimento com o corpo. Um corpo que fere o silêncio imposto e dissolve-se em “movimento de dança-canto” que o corpo-restrito, sob a pele, não executa (EVARISTO, 2005, p. 202). Nesse movimento escrevente, nas palavras da autora “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*.” (EVARISTO, 2005, p. 202). Nesse sentido, Rose Dusreis (EVARISTO, 2011) torna-se a própria escrevivência, dissolve-se, em dança, o corpo em torno do próprio corpo, transborda de si, riscando os olhos das memórias da ouvinte, como quem faz sóis, cheios de pernas, sentados no chão.

[...] Digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (EVARISTO, 2016).

E no corpo tatuado da noite, à meia-voz, Evaristo derramava a infância, escorria o próprio corpo por inteiro, empalavrado, sonoro, murmurado. A gênese da escrevivência parece vir sempre em foz de rios-corpos que deságuam a fundirem-se

num só, um corpo-multidão. Como em “Olhos d’Água” (2015) – olhos-rios que deságuam noutros olhos, de avó, mãe, filha, ...

E retomando a imagem da escrita diferencial de minha mãe, que surge marcada por um comprometimento de traços e corpo, (o dela e nossos) e ainda a um de diário escrito por ela, volto ao gesto em que ela escrevia o sol na terra e imponho a mim mesma uma pergunta. O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?

Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (EVARISTO, 2016).

Esse ato de insubordinação, de ferir o silêncio imposto, reflete aquele hackeamento de que falamos. Há um pacote de dados subjetivos acerca do que deve ser a mulher negra, do lugar que ela deve ocupar e do silêncio que ela deve fazer. Mas é possível escre(viver) por sobre os dados, hackear o pacote. Por essa via a escrevivência explode em *linhas de fuga*, produz *processos de singularização*.

Para outros grupos talvez o ato da escrita literária não seja tão potente enquanto hackeamento. É possível entrar em *processos de singularização* por diversos meios, inclusive apenas pela leitura, uma vez que ler também é criar, em especial quando se trata de leitura literária. Mas o caso das mulheres negras é afetado diretamente pelas condições de tomada de poder sobre meios de produção escrita. Essa tomada de poder torna-se um modo de hackear os dados que comandam a mulher negra ao lugar exclusivo da oralidade, para fora da escrita.

Lumbiá (EVARISTO, 2015) recolhe as histórias pela cidade, assim como Evaristo, e tece suas mentiras-verdades. Aquilo que era uma brincadeira de enganar clientes verte-se em rachadura-lágrima no rosto. A escultura do presépio engole de tal forma

Lumbiá, que é um só corpo que é atropelado e se desmonta no chão. Lumbiá é sua própria escrevivência, por sobre o menino-Jesus, e seu corpo funde-se a ela – foz no asfalto.

Zaíta (EVARISTO, 2015) procura a própria infância entre os becos. O perfume da figurinha-flor guia seu mundo como brinquedo. E é seguindo as flores, que desabrocham em balas, que a menina se esparrama pelo chão, assim como os brinquedos que se esqueceu de guardar. Zaíta espalha o corpo no chão, como brinquedo, como perfume, como força que guia entre os becos – ela também é esse corpo-tudo que perfuma o mundo, que dança no corpo de mãe e de filhas a riscar sóis no chão, que dança nos pés que ficam marcados nos olhos da memória.

Ayoluwa (2015) nasce para retomar a vida nos corpos do povo. Em círculo, em torno da fogueira, os lamentos alimentam um ciclo de ruína, um círculo fechado a rarear as forças. Ayoluwa-escrevivência nasce das águas íntimas de Bamidele, e o povo, a partir daí, retoma com as próprias mãos sua vida e seus corpos. Escrevivência é retomada de poder sobre meios de produção subjetiva.

4.3 MEMÓRIA IV – UMA DISSERTAÇÃO DE BARRO

Esta é uma dissertação de barro. Um diário. Todo texto é mais ou menos derivado do diário. Aboleto fotos e anotações, datas, papéis de bala, bilhetes de cinema, fotos de comida, depoimentos, Amontoo entradas diversas e fotos de perfil, colo minhas marcas, memórias, sentidos. Fecho tudo entre capas.

Akins copiou alguns poemas em seu caderno. Escreveu sobre eles. Nós copiamos alguns trechos de narrativas, falamos sobre elas, juntamos alguns outros textos que gostamos. É tudo regido segundo aquilo que nos afeta, que nos marca e rasga o corpo. Um pouco a mais ou menos de pompa. Tudo exatamente a mesma coisa: diário.

Neste tópico nos dedicamos a pensar nosso próprio percurso de pesquisa e escrita, refletindo sobre os mecanismos que pomos em movimento na produção desta dissertação. Seguimos apresentando entradas que se desenrolam segundo nossas memórias.

Entrada 0 – desabrocham

De que é feita esta escrita? De barro, eu diria. Um barro semelhante ao de *Ponciá Vicêncio* (EVARISTO, 2003). E minhas mãos também são desse barro. E quanto mais esculpo, mais me desculpo – torno-me parte da escrita quanto mais a escrevo. Rose Dusreis (EVARISTO, 2015) dança também nos olhos de minha memória. As balas na cabeça de Akins não saíram da minha. Desabrocharam com as flores em torno do corpo de Zaíta (2015).

Misturo Evaristo a mim. Talvez meu leitor já não saiba mais, em alguns pontos, se sou eu, as personagens de Evaristo, a própria autora ou os apenados quem fala. É como diz a narradora de *Becos da Memória*: “Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim” (EVARISTO, 2013, p. 30). Apinharam-se em mim Akins, grades, os muros, os guardas rudes, os guardas gentis, professores, frio, livros, poemas e as conversas sobre eles. Apinharam-se marcando minha existência, riscando minha pele.

Escorro. Não caibo em mim. Sinto que as marcas vibram e se chocam de tal forma que produzem um outro corpo debaixo de minha pele. A vida me violenta – então preciso produzir um outro corpo para mim. Enquanto produzo, meu horizonte não tem órgãos. E é nesse produzir que derramo meu sangue pelas telas, feito Mary Benedita (EVARISTO, 2015). Teço-me fora de mim, em texto. Suely Rolnik (1993) chama de marcas esses ovos de linhas de tempos que insistem em permanecer em nós, e nos desestabilizam por vezes, quando outras marcas as fazem vibrar, retomar, reviver, atualizar, provocando estados que se constituem em “diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (ROLNIK, 1993, p. 241-242). Não posso manter o afeto fora desta escrita. Tudo aquilo que me afeta ao escrever é a própria escrita por se fazer – escorrendo em novo corpo.

Para Rolnik (1993), uma escrita que se faz desse modo, em que as próprias marcas regem, amanhece prenhe de ovos. E os ovos se chocam para além do texto, explodem sentidos, investigações, caminhos, linhas de tempos, proliferam outros tantos ovos.

Entrada 1

a verdade é que quando nasci e inventei as formigas
doeu um pouco, elas cavaram um buraco e puseram ovos
quando o sol nasceu abriram as asas e me deixaram
eu não sei o que isso significa, eu nunca sei
enquanto isso me distraio com o medo dos ovos
e do meu desejo incontrolável de criar coisas com asas

(für Jan)

Entrada 2 – sobrescrever

Mesmo depois de meu estágio na penitenciária chegar ao fim, prosseguimos repensando as memórias. As marcas que se puseram em mim permaneceram vibráveis, reverberando por outras instâncias. A professora Maria Carolina de Godoy, minha orientadora hoje, foi quem me apresentou Conceição Evaristo, algum tempo depois do término de meu projeto no cárcere.

Ayoluwa (2015) nasceu em mim nadando em memórias-encarceradas. A fogueira, ainda que alimentada por lamentos, começou a aquecer os ovos que os jovens apenados deixaram por meu caminho. As balas em torno de Zaíta (2015) fizeram desabrochar as que atravessaram a cabeça de Akins, e que desde então não saíram da minha.

A escrevivência de Conceição Evaristo me afetou. Sobrescrevi as histórias dos jovens que passaram por mim. Assim como eles sobrescreviam seus próprios corpos a partir da literatura, da música, do cinema ou tantas outras formas de expressão que encontravam. Sobrescrevo meu corpo agora, soterrado de marcas que vibram e se chocam, dando à luz muitos caminhos, muitas possibilidades. Estilhaço meu corpo de encontro a outros corpos que me afetam (de personagens, de grades, de frio, de escritora, de escritura), rejunto em dissertação-mosaico.

Sobre esses estados vibráteis, em que uma Zaíta esparramada pelo chão nos atira, violentamente, em vertigem, num movimento de trincar a pele e escorrer o corpo corpo a fora, Guattari registra, em diálogo com o conceito de ritornelo:

Cada um de nós conhece tais transposições de limiar subjetivo pela atuação de um módulo temporal catalisador que nos mergulhará na tristeza ou, então, em um clima de alegria e de animação. Com esse conceito de ritornelo, visamos não somente a tais afetos massivos, mas a ritornelos hipercomplexos, catalisando a entrada de Universos incorporais tais como o da música ou o das matemáticas e cristalizando Territórios existenciais muito mais desterritorializados. E não se trata, com isso, de universos de referência “em geral”, mas de universos singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade. Um ritornelo complexo – aquém dos da poesia e da música – marca o cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação. Por um longo período o tempo foi considerado uma categoria universal e unívoca, ao passo que na realidade sempre lidamos apenas com apreensões particulares e multívocas. O tempo universal é apenas uma projeção hipotética dos modos de temporalização concernentes a módulos de intensidade – os ritornelos – que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, socio-culturais, maquímicos, cósmicos etc.... (GUATTARI, 1992, p. 27-28).

Nesse sentido, quando tratamos de afeto, também tratamos do que Deleuze e Guattari (1997) chamam de ritornelo. No capítulo dois observamos como a voz do griô impõe-se em forma de pergunta dolorosa sobre a narradora de “Olhos d’Água” (2015). A pergunta faz vibrarem as marcas na existência da narradora. Tudo se choca com a cor tão úmida dos olhos da mãe, a cor que ela não consegue ver e que trinca as paredes do quarto e obriga-lhe a sair e construir um outro corpo para si.

Conceição Evaristo sobreescreve suas memórias em forma de escrivência. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), a narradora-ouvinte, que alinhava as histórias, também sobreescreve o próprio corpo. Os ovos por seu caminho chocam-se ao se deparar com as cicatrizes e quadros de Mary Bedita. Rose Dusreis dança na narradora, dentro dela. Cada narrativa, cada história, cada mulher e corpo toma posse da ouvinte e a desestabiliza. Hesita, se assusta com o sangue nos quadros (e na memória de contar sobre os quadros), treme na fronteira entre dançar ou não, se entrega a Dusreis e Bedita. Deixa as peles velhas pelo caminho, pois já não pode caber dentro delas.

Eu também sobreescrevo meu corpo enquanto disserto. Retomo minhas memórias de histórias de Akins e misturo com Lumbiá (2015) em *Becos da Memória* (2013) com barro de Ponciá (2003). Os ovos são de linhas de tempos, porque criam, efetivamente, linhas temporais. Não há ordem linear entre as marcas. Lumbiá, Akins, Zaíta, Conceição Evaristo, eu mesmo, orientação, escrita, ... as linhas se cruzam, não há início ou final, estamos sempre no meio – e é no meio que escrevo.

Entrada 3

começou quando, no verão, fechei a gaveta de talheres depois de guardar a louça do almoço, olhei para os dedos assustado com a ausência de três unhas, elas ficaram na gaveta; mal podia imaginar naquele instante que, nos tempos que se sucederiam, tanto de mim mudaria;

os vizinhos, quando viram que havia cada vez mais sacos de lixo na minha lixeira, comentavam entre si, Eu já esperava desse aí, desde criança já era meio assim, tinham que ter dado logo uma surra bem dada quando viram no que ia dar, pra ver se consertava;

quando o outono chegou, já não me restavam mais cabelos na cabeça ou pelos no corpo, as unhas todas ficaram nas gavetas, a cada banho precisava desentupir o ralo, cheio de minhas peles velhas; eu tinha uma tatuagem, era uma lagarta, ela ficou no jardim onde é o lugar dela, depois que, num dia de chuva, cheguei ensopado em casa;

quando lavei meu rosto numa manhã depois de uma boa noite de sono, ele ficou na pia, juntei os restos, dei de ombros (ainda que já me faltasse o esquerdo) e joguei-os no lixo;

o inverno veio ver a cidade, e em casa eu já não tinha uma das pernas nem os dedos da mão que me restava; passei a estação toda seguindo de meu quarto até o jardim;

é primavera e acabo de chegar ao jardim, o que resta de mim contempla a lagarta, depois lhe serve de alimento, e então só resta o jardim e ela

Entrada 4 – eternidades entre os instantes

Enquanto escrevo de venho-Akins, de venho-Dusreis, Lumbiá, Zaíta, Ponciá. O choque das fronteiras desses corpos com o meu faz girar, em ritornelo, constelações de fios temporais que habitam meu entorno existencial. Os fios se enroscam como a dentes de teares que me tecem um novo corpo. A essa tessitura Guattari, em *Caosmose* (1992), refere-se como modo de produção de subjetividade polifônica:

Para ilustrar esse modo de produção de subjetividade polifônica em que um ritornelo complexo representa um papel preponderante, consideremos o exemplo da consumação televisiva. Quando olho para o aparelho de televisão, existo no cruzamento: 1. De uma fascinação perceptiva pelo foco luminoso do aparelho que confina ao hipnotismo; 2. De uma relação de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associada a uma vigilância lateral acerca dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogo, um grito de criança, o telefone...); 3. De um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... meu sentimento de identidade é assim assediado por diferentes direções. O que faz com que, apesar da diversidade dos componentes de subjetivação que me atravessam, eu conserve um sentimento relativo de unicidade? Isso se deve a essa ritornelização que me fixa diante da tela, constituída, assim, como nó existencial projetivo. Sou o que está diante de mim. Minha identidade se tornou o *speaker*, o personagem que fala na televisão.

[...] diria que o ritornelo não se apoia nos elementos de formas, de matéria, de significação comum, mas no destaque de um “motivo” (ou de um *leitmotiv*) existencial se instaurando como “atrator” no seio do caos sensível e significacional.

Os diferentes componentes mantêm sua heterogeneidade, mas são entretanto captados por um ritornelo, que ganha o território existencial do eu (GUATTARI, 1992, p. 28-29).

Esses dentes de teares, ovos chocados de linhas de tempos, para Guattari (1992) e Rolnik (1993), produzem-se ao mesmo tempo em que são detectados, e, a partir do momento em que a casca do ovo se trinca, esses universos de referência passam a sempre existir: “eles são dados no instante criador, como heciedade e escapam ao tempo discursivo; são como os focos de eternidade aninhados entre os instantes” (GUATTARI, 1992, p. 29).

Esse conceito nos traz de volta à sobrescrita. Ponciá Vicêncio (2003), depois de tempos na cidade, estilhaçando o próprio corpo e cobrindo de poeira os móveis, retorna à antiga casa da família. A cobra no forno é como um rabo de arco-íris. A escultura-avô faz Ponciá retomar o movimento, rachando os restos do próprio corpo-barro em pedaços. Passa debaixo do arco-íris. Devem-menino. Não se torna menino, apenas devem. O devir é a coisa em si, o bloco, o movimento. Quando o irmão de Ponciá retorna à casa, da cobra-rabo-de-arco-íris só resta casca, e os cacos de corpo-barro dormem embolados com ela.

Devir não é progredir, nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, [...]. Os devires-animais não são sonhos nem fantasma. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falta alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 18).

Nesse sentido, Ponciá devem-devir no encontro do próprio corpo com o corpo do avô, do barro, da casa, da cobra, do arco-íris, de um ritornelo que se forma nesse choque, rasgando a pele para sair de si. Ao sobrescrever as histórias de Evaristo, também de venho. Sou Akins com as balas de Zaíta na cabeça – de venho e ponho em curso produção de um *corpo-sem-órgãos*.

Corpo-sem-Órgãos é um conceito-processo, recriado, por Deleuze e Guattari (2010), a partir da obra de Antonin Artaud. Trata-se da ideia de uma vivência que busca encaminhar-se num sentido desestruturante. Os órgãos são tidos como estacas de segmentarização espalhadas por nosso corpo – aqueles pacotes de dados subidos à rede. Produzir um CsO é um processo de desinstalação dos pacotes baixados e mesmo do próprio sistema operacional, desconstruindo a segmentaridade corporal. É importante destacar que é um processo, um horizonte, não um destino enquanto ponto, mas um caminho, linha-contínua.

A ouvinte de “*Insubmissas...*” (2011), na medida em que se entrega a Rose Dusreis, lembra-se de Mirtes Aparecida Daluz, uma senhora cega que lhe pedira para fechar os olhos enquanto ouvia sua história. Ao

fechar os olhos, a narradora-ouvinte desmonta seu sistema corporal, desinstala as vistas do rosto e passa a ver com o corpo todo:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 10).

Entrada 5

como haviam posto-nos pedras no estômago, pendíamos para o chão
a primavera passou Pisadeira sobre os corpos todas as noites,
abríamos os olhos no sono e víamos grande e pesado nada a caminhar
sobre nós, mas nossos braços e pernas e dedos e nossa alma pesavam
para o chão, e nossa voz parava na garganta, atrás da pedra, atrás do
nó;

o verão trouxe nada além do sol emudecido a nos manter no chão,
adormecidos,

abríamos o peito para inspirar, mas os pés cobriam nossos corpos e
marcavam o contorno de nós na areia das coisas, – e o calor, ... o calor
nos enchia o estômago, e quanto mais cheio,

quando as coisas começaram a amarelar e cair, nossos dedos puderam
se mover um pouco

e a cada emortecida que engolia os verdes e o que restara de nós
espremidos pelo chão, um dedo a mais podia se levantar, ainda que
nossos restos permanecessem alastrados inertes;

de corpos frios pudemos nos mover, embora talvez não houvesse mais o
que mover

com o que sobrou das mãos abrimos os restos de peito ao meio e
viemos ao mundo chocando por dentro as pedras como ovos

e desde que aprendemos a morrer sempre, quando o nada vem pisar
em nós, tem de pisar em ovos

(para Pam)

Entrada 6 – letra-morada

Para Marília Silveira e Lígia Hecker Ferreira, “Escrever é um recurso, uma possibilidade de habitar, de criar uma morada para esses afetos, mesmo provisória, mas de alívio” (FERREIRA; SILVEIRA, 2013, p. 254). Por que fazemos deste texto um amontoado de fragmentos descompassados em

vertigem? Por que traçamos angústias e abismos sem respostas ao longo destes quatro capítulos? A quem interessam meus afetos?

Há quatro narrativas mais ou menos distinguíveis em nosso caminho: as histórias das personagens de Conceição Evaristo; o discurso da escrevivência, atravessado pela corporalidade da autora; minhas memórias em torno das histórias dos apenados e das relações deles com as leituras que fizemos juntos; meu discurso de sobrescrita, materializado num amálgama de corpos que dão origem a esta pesquisa e dissertação.

Os quatro capítulos são membros de um corpo. Entradas de um mesmo amontoado de sentidos. As quatro narrativas são, como disse, apenas *mais ou menos* distinguíveis. Ao construir abismos, ou cavá-los, afirmamos que não haveria outra forma de produzir este material. Começamos sempre pelo meio, e esta dissertação é sobre esse meio, essa fronteira em que as peles dos muitos corpos se entrecrocaram e se (con)fundem. Este diário poderia ter infinitas entradas, tantas quantas os corpos que nele entrassem. E por cada uma que entrássemos, veríamos outras coisas no interior dele.

As leituras imersivas, em cada capítulo, traduzem o choque de meu corpo com o das personagens, o de Conceição Evaristo e da escrevivência. Os tópicos de memórias encarnam meus caminhos e desestabilizações, em que Evaristo e Akins se misturam. Os afetos e a vertigem textual são imprescindíveis porque é precisamente sobre eles que construo esta pesquisa-vida.

Entrada 7 – canção da mais alta torre

as paredes foram todas estofadas, e o teto, e o chão: macios; na casa não sobraram objetos pontiagudos ou cortantes e a paz branca reinava em todos os quartos

arrastei alguns móveis, tentei encontrar seus lugares, cada vez mais aos cantos; cortei pedaços das cômodas, dos armários; fiz da mesa de jantar uma cantoneira sobre a qual pus nossas flores e nossos cadernos

em poucos meses precisei retirar as cantoneiras, fiz uma caixinha de música dos armários e das cômodas, e deixei apenas uma pétala, uma folha e um toco de lápis no centro da sala, no chão

outro dia, eu sei, você se lembra, eu te vi ler nossos cadernos, as páginas em que eu dizia o que aconteceu depois: as tábuas nas janelas, as portas que emperrei, as cortinas fechadas e os olhos quietos

as orações pedindo paz, elas fizeram enquanto a procissão pregava, enquanto os santos pregavam, e pregaram em todas as paredes limpas, pregavam a paz

—com pregos

eu sei, foram eles que levaram as facas, as tesouras, os estiletes, deixaram a casa livre da violência, e a prova de som

eu, que escondi o toco de lápis e o resto de folha, quando a procissão foi embora, e a paz branca reinou nas paredes, eu escrevi, preenchi o pedacinho de folha suja, por inteiro

por inteiro foi bem pouco, todavia foi meu grito escrito, e a casa é a prova de som, mas não de escrito:

“Inútil beleza
A tudo rendida
Por delicadeza
Perdi minha vida”

4.4 JUNTANDO AS PONTAS

Este trabalho pode ser dividido em duas partes, sendo que o capítulo 4 permaneceria isolado dos outros, não por ser alheio a eles, mas por ser resultado de um entrelaçamento deles todos. Os capítulos iniciais organizam-se segundo um processo que reflete os três passos do movimento circular de que vimos falando até o momento: i.) Levanto muralha de areia na praia, um círculo para proteger um interior; ii.) Levanto castelo dentro, torres pontiagudas, casinhas pequenas em volta, cavalos, pessoas de areia; iii.) Mas é tudo areia, e a maré sobe, e o castelo se vai na água.

“Quando nasce” o círculo, falamos de memória, buscamos o passado num movimento romântico, recolhemos em nós as vozes deixadas pelo caminho, os pedaços de um chão que não mais suporta nossos pés. O velho chão é pó. No pó eu não posso me por de pé. E então nasce a muralha nos limites de mim e um em-casa no interior dela.

Akins riscava seus cadernos, suas folhas com memórias de um lugar além do cárcere, cercava seus espaços onde ser – o que pode parecer estranho: cercar mais, se já está tão cercado. Mas se construo o cerco com minhas mãos, tomo o seu interior como meu, e me protejo; se o cerco é feito por um outro, ele me rasga aos pedaços. É claro que posso eu mesmo me rasgar com o cerco que fiz, pois que me torno outro

com o passar do tempo, e os afetos me desestabilizam, fazendo que eu não caiba mais dentro da antiga muralha. Mas essa é outra história.

A narradora de “Olhos d’água” (EVARISTO, 2015) e o povo de Ayoluwa (EVARISTO, 2015) buscam o passado, se agarram a ele como meio de construir novo mundo. Como a memória falha, a muralha é algo novo, o chão não é o mesmo de antes.

Esse movimento de levantar o muro que cerca um em-casa, corresponde ao intra-agenciamento. Nesse sentido, o capítulo 1 foca-se nesse movimento, de cercar, de dar as mãos em círculos e riscar o chão de modo a dizer “Isso somos nós! ”.

E “quando nasce, espalha a rama pelo chão”. Depois da muralha vem o castelo, com suas muitas torres, muitas bandeiras, janelas ornamentadas. Entre intra e infra-agenciamento nos marcamos nas coisas. Pintamos nossos quadros e espalhamos pelas paredes. Somos nas coisas.

“Quando morre”. Deitávamos na areia em volta do castelo, fazíamos anjos de areia. Mas os anjos não protegem o castelo. E quando a maré sobe afogam-se os anjos e arrombam-se as portas e janelas. As torres vão ao chão e não há mais castelo, só areia. Mas a areia contém, em potência, todos os castelos que podem um dia ser construídos. Então refaço-me.

Os castelos de tantas Zaítas, Lumbiás, Akins, Ponciás, desintegram-se todos os dias nas praias. Mas construímos outros. E os novos são sempre diferentes, pois que nossas mãos já estão desgastadas das areias antigas. Dar um passo à frente e abrir outros círculos, inter-agenciamento. A escrevivência de Conceição Evaristo constrói e constrói castelos sobre ruínas.

“Põe a mão no coração”. Este último capítulo reúne os três movimentos num só. Contextualizando a escrevivência, percebemos que Evaristo destaca a importância de tudo o que ela é para sua escrita. Nesse sentido observamos que a autora realça sua condição múltipla, o que acarreta um espalhar-se por diversos dentes de teares (mulher, negra, professora, etc.).

Conceição Evaristo levanta universos de referência, 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).

[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 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 griô; *ela escreve a duas mãos, mas ela é muita gente*:

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos caminhos sinuosos por esses quatro capítulos. Muitas vezes parecemos andar em círculos, pois que falamos de círculos; narramos, porque mergulhamos no narrar; rememoramos ao pensarmos a memória; misturamos vozes, corpos e histórias, fazendo de nossa própria escrita a performance daquilo sobre o que discorreremos. E para onde nossos passos nos levaram?

No início atravessamos o portão ouvindo um primeiro choro. Abrimos o caminho em gestação e nascimento, enquanto observávamos os corpos em torno da fogueira, em círculo, contorno, muralha. Em Ayoluwa vimos a chuva rala tornar-se rio, uma linha de memória, devastada, mas presente enquanto ruína de um mundo anterior, fio da voz que atravessa os corpos e os costura em muro.

O povo de Ayoluwa foi nossa primeira estação, embora sempre começemos a viagem pelo meio. Antes (ou ao mesmo tempo) outras memórias acumularam-se e fizeram da primeira estação uma estação sem número, no meio do caminho. É por isso que a estrada é sinuosa, que andamos em círculos. Corrigimo-nos: andamos em espirais. Fazemos caminho como de Ponciá Vicêncio, um ritual que percorre o espaço e parece retornar ao ponto de origem – mas já não existe origem, e os passos dados não voltam atrás, cada estação já não é mais a mesma quando retornamos a ela, porque nós já não somos os mesmos, ainda que aqui sejamos quase somente palavras.

Das memórias acumuladas sedimentamos um nome: *Akins*, que reúne em si um amálgama de afetos, histórias, e um amadurecimento teórico advindo de nosso *local de fala*. Um *local* que não pode ser posto afora de nossos escritos. Por isso dedicamos grande parte de nosso trajeto a passar por mundos de memórias, que, pé ante pé, seguem alinhando escrevivências e nosso próprio percurso de construção teórica, que empilha reminiscências de nossas experiências, em especial no contexto carcerário, produzindo não uma análise linear e objetiva, que encaixa/decifra

significações a textos literários, mas um percurso em si, um diário de leitura talvez, como os de *Akins*.

Reunimos sob o nome de *Akins* muitas memórias. Seu diário de leitura é escrito por várias caligrafias diferentes. Alternamos entre um plural e um singular, fortalecendo a multiplicidade que o nome contempla. Mesmo nós por vezes fomos *Akins*, sem podermos nos lembrar e demarcar bem a fronteira entre nós e as grades, as histórias, entre cada apenado, cada texto, escrito e lido por eles. É desse *local de fala* que escrevemos, e é a partir dele que construímos nossos sentidos e perguntas.

Nesta primeira estação Winnicott (1975) se fez bom conselheiro, ao lado de Petit (2009). O conceito de *fenômenos transicionais* nos ajudara a lidar com o imediato do frio e da ruína em torno de nossas memórias sobre o cárcere. No entanto, ao longo do caminho, o conceito vai dando lugar a outras reflexões, outras leituras, abrindo espaço para que refaçamos os percursos, repassemos pelas estações e olhemos o mundo por outras janelas, outros trilhos e diálogos. É por isso que a voz de Winnicott vai se diluindo ao longo de nossos escritos, juntamente com a de Michèle Petit, ainda que as duas vozes permaneçam sendo de grande importância em todo o caminho.

Nossa primeira estação encontra-se posta em palavras num capítulo 1. Mas subvertemos esta ordem, desobedecemos, saltamos, noutros capítulos, de uma a outra estação por meio da memória. Engatilhamos sensações que retomam outros lugares, almejam engolir os olhos que percorrem estas páginas, narrar-ouvir é gestar, e quando a gente ouve-narra em torno da fogueira, um por um, os que rodeiam o fogo são fecundados pela voz que conta, e damos à luz, todos, a nós mesmos.

Aos poucos a primeira estação inunda-se. A chuva rala sobre o povo de Ayoluwa acumula-se em rio, enche, transborda em olhos d'água. Ao revisitarmos outras vezes a estação inundada, poderíamos procurar, como arqueólogos mergulhadores, os traços de uma escrevivência, sem percebermos que é preciso nos afogar para encontra-los. Talvez esse seja outro motivo de nossa escrita-vertigem, de nosso percurso circular de retomada de memórias: nos afogar, imitar Ayoluwa, que “buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe” (EVARISTO, 2015, p. 114), imitar a brincadeira de “Olhos d'Água” “em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra” (EVARISTO, 2015, p. 19). Tomar em nossa

própria escrita, talvez até inconscientemente, perdendo o controle, o movimento de reencontrar essas águas. É esse próprio movimento que mais importa nesta primeira estação: retorno, mas retorno aonde não há origem, retorno seguindo adiante, fazendo da ancestralidade, da memória devastada, uma estação, um ponto de passagem – eterno retorno da diferença.

Depois dos portões e muros, nos deparamos com a arquitetura, a decoração, as pedras hexagonais no chão fazendo um caminho por sobre o qual andar. Nas paredes os quadros, sangue sobre tela. Nos pedestais esculturas de sabonete, desenhos a lápis de cor, poemas, peças, contos, palavras misturadas. Capital Horizonte Aberto, onde Mary Benedita juntou cores de mundos diversos, de Aurora, violino, línguas, campo, flores, África, e costurou em narrativa-corpo. Os ouvidos atentos tomaram o sangue de Mary em palavra nova, chegamos a outra estação.

Aqui a água dá lugar ao som. Estamos numa praia. No eremitério do crustáceo ouvimos o barulho do mar, a voz do griô, vinda da estação anterior. Ayoluwa contorce-se nos ventres de todos, sendo lançada à vida, descendência, pelas mãos dos ancestrais, pela voz no eremitério. A água repete a dúvida escondendo a cor tão úmida dos olhos da mãe, repete indo e vindo, como as ondas, trazendo restos de tempos antigos, que, ao chegarem à terra, tornam presente o passado. Afastamos do ouvido o eremitério, mas a água não escorre de nós.

Akins tomam poemas nas mãos, rasgam aos pedaços e remontam em diários. As vozes dos outros tornam-se suas, e as capas riscam o chão como grunhido que demarca o limite do território: até onde alcança o grito, o rugido, é o meu corpo. A ouvinte seca os olhos postos sobre os quadros de Mary Benedita. As tintas dançam na voz. São dois corpos separados por um abismo. Grunho para marcar o limite por onde o outro não deve passar, danço para convidá-lo a entrar.

Esta estação começou à beira da praia, mas gradualmente ela engole terra, corre, busca por línguas onde esparramar o corpo, agarra globos terrestres, contorna pedras, montanhas, engole árvores, bosques, florestas inteiras, seduz e devora cada pedaço de mundo, cada voz num coral. A estação se torna castelo, com torres pontiagudas, portões imensos e pinturas de sangue. A expressão marca os limites, e a escrevivência transborda por cima deles, como Akins engolindo versos em diário.

Subitamente já não sabemos onde estamos. Em algum momento, enquanto caminhávamos, depois do portão, depois do caminho de pedras hexagonais, depois dos quadros nas paredes, abrimos uma porta e descemos a escada de luz apagada. Até que não havia mais chão. As crianças cantarolam no escuro. Correm atrás de um cheiro, sem ver aonde andam. Contam mentiras que descubrem se tratarem de verdades. Cantarolam no escuro entre becos de memórias empoeirados e barrentos.

A água que engolia a tudo agora dá lugar ao barro e à poeira de uma nova estação, mas esta é só abandono. Registros dos que passaram por ela apontam caminhos, histórias de cada pilar e pilastra que ainda permanece de pé. As histórias são várias, mas se confundem, pois cada pilar é só um pedaço da ruína e é preciso muitos para sustentar um mesmo teto. No teto, aliás, as gravuras contam uma história de miséria, que se repete nos pilares. E o teto não cai.

Recolhemos memórias em registros. Cada Akins repete o trajeto de Lumbiá, o de irmão de Zaíta, o da própria Zaíta. E quando as coisas parecem não ter saída, Lumbiá abraça a si mesmo na manjedoura e estilhaça-se no chão, e Zaíta corre entre os becos a dançar entre flores que desabrocham em Akins na gravura no teto da estação.

Aqui o *plano molar*, pensado por Guattari (GUATTARI & ROLNIK, 1996), nos ajuda a pensar o teto. As gravuras pesam uma história determinante, um fim inevitável para todo e qualquer pilar. As balas vão desabrochar nas cabeças, as crianças vão se estilhaçar no chão. Mas há algo de estranho. Uma rachadura, um risco mal feito que faz do mesmo teto nascer outro teto. Um *plano molecular* se entrelaça nas paredes, escorre por entre vãos, desafia, trinca a ordem da gravura.

Zaíta cresce e conta sua história, na qual morre. Lumbiá cresce e conta sua história, na qual morre. Conceição Evaristo recolhe em si as vozes silenciadas, seduz como Mary Benedita e funde-se às histórias. Não conta mais por si, mas por todos. É todo um devir-negro que sai de uma voz-coral. A escrevivência recolhe os cacos, não empurra a morte para fora de si, a abraça como Lumbiá abraçando a si mesmo. A ruína tomada no corpo da escrita-vida se apodera, engole a dor e dá nome a si mesma.

Quando chegamos a estação era abandono, poeira e barro. E do barro fizemos escultura, da poeira fez-se chão. E da secura agora pode, quem sabe, brotar água. E

mais uma vez a estação vai se inundar, e de novo retornaremos à praia, abraçados aos nossos eremitérios, mas a praia será outra, os eremitérios também, e nós, fundamentalmente, também seremos outros.

Depois de tanto andar, nossos corpos já estão, ao mesmo tempo, em todas as estações. E todas elas são o meio do caminho. E nossos escritos são feitos na areia, na poeira, na água, mas também em frente as grades, aos muros, no frio. Conceição Evaristo toma em sua escrita o corpo negro, relegado ao posto de pilar do teto gravurado da estação. E na escrevivência esse corpo retoma o poder sobre meios de produção da própria subjetividade. A escrevivência é máquina de guerra, emancipação do corpo negro.

Numa estação transversal, que costura as outras estações, sentamo-nos a observar. Recontamos os passos. Quantas vezes nos afogamos, quantas tossimos a poeira, quantas admiramos os quadros. Descrevemos nosso trajeto, nos confundindo. Éramos os pilares e a água nos saía dos próprios olhos e o sangue nos quadros era também o nosso. Recolhemos em nós as vozes empurradas às margens detrás das grades. Recolhemos sem poder falar por elas, podendo apenas falar por nós, e desenhar nossos mapas, à unha, no chão da estação.

Não podemos gritar, pois o limite desta estação são paredes feitas de marfim. Branco. Branco de paz. Branco de silêncio. Calados dançamos em frente aos espelhos. E nossa multidão parece permanecer em silêncio. Rose Dusreis tem o sangue embranquecendo. E seus pés giram a riscar o chão e os nossos olhos. Não podemos gritar, e por isso escrevemos, mais ou menos comportados, no pequeno espaço de folha restante. Definhamos nos espelhos em silêncio, mas a força nunca seca.

Por tantas estações e caminhos, nossa expectativa é de que aqueles que percorram os trajetos conosco tenham riscado mapas sobre as próprias peles, entendendo a escrevivência como braço de um rizoma que age sobre o mundo como produção subjetiva emancipatória. Mas, ainda além, esperamos que os mapas apontem ao que chamamos, aqui, de *sobrescrita*: esse nosso próprio percurso que a aqui se materializa, de escrever por cima de si. Esta não é uma pesquisa com fim, assim como a força de que Dusreis fala. Noutro momento talvez todo este escrito seja apenas uma estação de outro trajeto.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Juliana. Tempos de griotizar a letra: em busca de uma poética da voz afro-brasileira em *Caroço de dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá. 2012. 141 f. Dissertação (mestrado em letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética Do Espaço*. Trad. Antônio de Padua Danesi. Martins Fontes: São Paulo, 1989.
- BATTAGLIA, Laura. *Das memórias narrativas às representações míticas: arte e desafios na alfabetização*. 2013. Tese (doutorado) – Faculdade de educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- CAMPOS, R. T. O.; PALOMBINI, Analice de Lima; LEAL, Erotildes; DOMONT DE SERPA JR., Octavio; BACCARI, I. O. P.; FERRER, Ana Luiza; DÍAZ, A. R. M.; XAVIER, M. A.; Narrativas no estudo das práticas em saúde mental: contribuições das perspectivas de Paul Ricoeur, Walter Benjamim e da antropologia médica, 01/2013, *Ciência e Saúde Coletiva* (Impresso), v. 18, p.2847-2857, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Remate de males*. Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp, Número Especial Antonio Candido. Campinas, 1999.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. São Paulo; 2001. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2001.
- DIAS, Ângela Maria. Longe do paraíso: *Jazz*, de Toni Morrison e *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 32, p. 173-185, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações*. São Paulo: 34, p. 219-226, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *O Anti- Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura afro-brasileira: elementos para uma conceituação. *Acervo*, v. 22, n. 2, jul. /dez. p. 77-90, 2009.

DUARTE, Eduardo Assis. Conceição Evaristo (Depoimento). In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ENDE, Michael. *O espelho no espelho*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

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

_____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, N. M. de B. M. L. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

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

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Belo Horizonte: *SCRIPTA*, v. 13, n. 25, p. 17-31, jul. /dez. p. 17-31, 2009.

_____. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

_____. *Becos da Memória*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

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

_____. *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

FARIA JR., Miguel. *Vinicius*. Direção de Miguel Faria Junior. Brasil, 2005, 110 min, Documentário.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Unesp, 2007.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, UFMG, 2013.

FERREIRA, Lígia Hecker; SILVEIRA, Marília. Escritas de si, escritas do mundo: um olhar clínico em direção à escrita. *Athenea digital*, v. 13, n. 3, nov. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: histórias da violência nas prisões*. Tradução de Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1986.

GODOY, Maria Carolina de. Recontando histórias em insubmissas lágrimas de mulheres. *Revista Z*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

GUATTARI, Félix. Revolução molecular. *Pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Ed. 10, Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. *Athenea Digital*, v. 13, n. 2, jul. p. 179-190, 2013.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 28. São Paulo: USP, p. 91-99, 1988.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Lino Gráfica Editora. 1960.
- JOUBE, Vicent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- LARSON, Christian. *Valtari*. Escrito e dirigido por Christian Larson; coreografia por Sidi Larbi Cherkaoui; cinematografia por Mattias Montero; design de figurino por Lydia Kovacs, produzido por Noreen Khan; dança por James O'Hara e Nicola Leahey; música por Sigur Rós. 2013. Disponível em: < <http://sigur-ros.co.uk/valtari/videos/valtari-larson/>> acesso em: 24 abr. 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LEITE, Maynar Patrícia Vorga. *No limite: a invenção de si no espaço prescrito e proscrito da prisão*. 2012. Dissertação (mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- LIMA, Sheila Oliveira; MELO, Henrique Furtado. A leitura literária como revivência e ressignificação subjetiva de um aluno-detento. *Revista Conexão UEPG*, v. 9, n. 2, jul.-dez. p. 312-323, 2013.
- _____. Leitura literária e vivência criativa no espaço carcerário. *Via atlântica*, v. 28, dez. p. 293-309, 2015.
- NANCI, Katia Arilha Fiorentino. *Narrativas que evocam memórias e subjetividades: o reposicionamento do trabalho com a literatura de origem oral na alfabetização*. 2013. Dissertação (mestrado) – Faculdade de educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, 209-224, 2004.
- NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivência” em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 17, maio-ago., p. 621-623, 2009.
- PALOMBINI, Analice de Lima et al. Cuidando do cuidador: da demanda da escuta a uma escrita de si. *Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental*, v. 13, n. 2, p. 253-264, jun. 2010.

- PARANÁ. Decreto-lei nº 17329 de 8 de outubro de 2012. *Institui o Projeto “Remição pela Leitura” no âmbito dos Estabelecimentos Penais do Estado do Paraná*. Diário Oficial Executivo [do] Paraná. ed. 8814, p.10-11, 2012.
- PASTORELLO, Lucila Maria. *Leitura em voz alta e apropriação da linguagem escrita pela criança*. 2010. Tese (doutorado) – Faculdade de educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PEIXOTO, José Luís. *A mãe que chovia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.
- PETIT, Michele. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*. v. 18, n. 50, São Paulo, jan. /abr. 2004.
- RAMÃO, Sílvia Regina; MENEGHEL, Stela Nazareth; OLIVEIRA, Carmen. Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero. *Psicologia & Sociedade*, v. 17, n. 2, maio/ago. 2005, p. 79-87.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade PUC-SP*. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.
- RUBIÃO, Murilo. “O ex-mágico da Taberna Minhota”. In: _____. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.
- SALLES, Walter. *Abril despedaçado*. Direção Walter Salles. Brasil/ França/ Suíça, 2001, 105 min.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SIGUR RÓS. *Valtari*. United Kingdom, London: Parlophone, 2012. (54 min. 36 seg.).
- TFOUNI, Leda Verdiani. Autoria: um lugar à espera? *Revista estudos linguísticos – USP*, v. 37, n. 3, p. 71-77, set.-dez. 2008.
- VANESSA DA MATA; CHICO CESAR. A força que nunca seca. In: VANESSA DA MATA. *Vanessa da Mata*. Sony Music, 2002. Faixa 10. (4 min. 32 seg.).
- VINICIUS DE MORAES. *Poema de Natal*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/ poesia/ poesias-avulsas/ poema-de-natal>>. Acesso em: 21 jul. 2016.
- WINNICOTT, Donald Woods. *O Brincar e a Realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *Privação e Delinquência*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2.ed., 2007.

ANEXOS

