

Anatomia dos espaços: a relação espaço-personagem em três contos de Conceição Evaristo

Anatomy of spaces:

the space-character relationship in three short stories by Conceição Evaristo

Guilherme Henrique Alves Bernado¹

Universidade Federal de Goiás

Flávio Pereira Camargo²

Universidade Federal de Goiás

Resumo: O presente trabalho tem como principal recorte teórico de análise a relação entre espaço e personagem como elementos interdependentes e constitutivos da malha narrativa em três contos de Conceição Evaristo presentes no livro *Olhos d'água*, são eles: “Olhos d'água”, “Maria” e “Ei, Ardoça!”. Analisa-se no primeiro conto a imprecisão do espaço – reflexo do não-saber da personagem e a fragmentação de sua memória; no segundo, observa-se a racialização espacial e o não pertencimento feminino nos centros urbanos – característica marcante da produção literária contemporânea; por último, em “Ei, Ardoça!”, busca-se entender a reificação do corpo estabelecida a partir do processo metonímico que se estabelece na dicotomia espaço-personagem. Logo, os objetivos pautaram-se na investigação dos elementos estruturais recorrentes nas três narrativas destacadas, com vistas ao espaço como elemento fundamental na construção subjetiva das personagens. Para alcançar os objetivos propostos e desenvolver uma análise mais detida dos contos selecionados foram mobilizados os seguintes autores: Antonio Candido (2018); Carla Akotirene (2019); Grada Kilomba (2019); Lélia González (1987); Regina Dalcastagnè (2012), dentre outros.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; narrativa brasileira contemporânea; espaço; personagem.

Abstract: This study's main theoretical focus is the analysis of the relationship between space and character as interdependent and constitutive elements of the narrative fabric in three short stories by Conceição Evaristo from the book *Olhos d'água*: “Olhos d'água,” “Maria,” and “Ei, Ardoça!”. In the first story, the analysis examines the imprecision of space as a reflection of the character's lack of knowledge and fragmented memory. In the second, it observes spatial racialization and the sense of non-belonging of women in urban centers—a prominent feature of contemporary literary production. Lastly, in “Ei, Ardoça!”, the study seeks to understand the reification of the body through the metonymic process that emerges from the space-character dichotomy. Thus, the objectives were grounded in investigating the recurring structural elements in the three highlighted narratives, considering space as a fundamental element in the subjective construction of characters. To achieve the proposed objectives and develop an in-depth analysis of the selected stories, the following authors were engaged: Antonio Candido (2018); Carla Akotirene (2019); Grada Kilomba (2019); Lélia González (1987); Regina Dalcastagnè (2012), among others.

Keywords: Conceição Evaristo; contemporary Brazilian narrative; space; character.

¹ Graduado em Letras-Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.
Email: bernado@discente.ufg.br

² Professor Associado de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Email: flaviocamargo@ufg.br

Recebido em 14 de novembro de 2024.

Aprovado em 15 de dezembro de 2024.

Quero a dinâmica das palavras pronunciadas no cotidiano, as que movimentam a vida e não as que dormem no dicionário. Vou ao dicionário, sim, para acordá-las e levá-las para se movimentarem no texto. E quando não as tenho disponíveis, invento, aglutino umas às outras. Mas sei também que palavra alguma dá conta da vida. Entre o acontecimento e o dizer sobre ele, o escrever sobre ele, fica sempre um vazio.

(Conceição Evaristo)

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

(José Saramago)

Introdução

Maurice Blanchot (1987), em seu livro *O espaço literário*, aponta que o texto narrativo possui uma linguagem própria, ela não diz o todo, mas, em sua própria materialidade linguística, diz mesmo o que insiste em se esconder. Em linhas gerais, o autor sintetiza essa reflexão ao afirmar que

a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. E que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir (Blanchot, 1987, p.45).

Seguindo essa perspectiva da linguagem literária proposta por Blanchot, tem-se a narrativa de Conceição Evaristo, que denuncia, manifesta e desmascara os preconceitos que permeiam os becos e as entranhas da sociedade. A denúncia se revela nos contos da autora por meio de uma ação banal do cotidiano que se expande e ganha forma ao sintetizar, através de uma dada realidade particularizada, as situações que insurgem diariamente no corpo social de

uma forma geral. A autora insiste, por meio de um processo metonímico da relação personagem e espaço, em ressaltar, conferindo literariedade aos fatos narrados, o corpo negro como subjetivado, de modo que ela não representa as personagens como mero indivíduo desconectado de uma realidade maior que o destitui do *status* de sujeito – mesmo nas situações mais desafiadoras as personagens evaristianas têm a centralidade de seus afetos evidenciada na trama da narrativa.

Nesse viés, retoma-se aqui alguns contos selecionados da obra *Olhos D'água* para abordar esses aspectos, por meio da literariedade desenvolvida por Evaristo. São eles: “Olhos d'água” (representa a experiência do exílio), “Maria” (apresenta o modo como o espaço em que a mulher negra ocupa evidencia a sua posição social de *outridade* como resquícios de um projeto colonial) e “Ei, Ardoça!” (apresenta o homem visto como máquina: a personificação do trem, o espaço em que viveu toda a sua vida e o centro da vida urbana).

Nesses contos, a autora utiliza como recurso narrativo termos complementares, por vezes antitéticos, como por exemplo: “menina-mãe”, “viver-morrer”, “entrar-entrando”, “gozo-pranto” etc. Nesse sentido, Evaristo, no processo de escrita, junta as palavras por meio do uso do hífen como formas indissociáveis. Logo, a hipótese de análise apresentada neste trabalho se constitui na relação “espaço-personagem”, em uma perspectiva de que as partes são constituintes de uma unidade temática em que um elemento depende do outro para que a narrativa faça sentido, seja no nível literário, seja para denunciar a racialização dos espaços presentes na conjuntura social contemporânea, fruto de uma herança colonial.

Para compreender essa realidade a partir dos elementos narrativos dispostos no conto, parte-se das proposições de Antonio Candido (2000) acerca da personagem de ficção, pois a personagem revela estruturas sociais, mas não é uma constatação direta a partir de uma dada conjuntura, muito embora esta manifeste o que está posto na cultura de uma forma mais ampla. Elas expressam ideias e conflitos constituintes do sujeito, por isso são expressões artísticas que não se desvinculam do meio ao qual são construídas: “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (Candido, 2000). Para Candido, apesar do personagem ser o elemento mais atuante que gere a narrativa, ela só adquire substância e significado a partir do contexto e que “no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (2000, p.55). Desse modo, as personagens de Evaristo são esquematizadas e tipificadas no modo como a

autora as estrutura – partindo do contexto social ao qual pertencem – a partir de um contexto narrativo próprio.

A derrocada do colonialismo característico de 1500 a 1888, no Brasil, enquanto estrutura de poder calcada na hierarquização concreta e na estratificação social – instituição formal – não implica sua extinção enquanto sistema ainda operante e manifestado de diversas formas. Os ecos da colonialidade reverberam ainda na contemporaneidade e percorrem as entranhas da sociedade em forma de ações concretas contra a população preta. Esse ressoar pressupõe posições sociais demarcadas; há uma racialização dos espaços que são “invisíveis”, bem como a delimitação dos corpos que ocupam os centros; e a rejeição dos corpos reificados/outrificados às margens. Sob esse viés, a falência da estrutura colonial, enquanto forma desvelada, não pressupõe o declínio de seu conteúdo, pois “os becos da memória” resguardam saberes e denúncias em estado latente. A prosa de Evaristo, somada à sua poética, possui esse papel de manifestar os discursos suprimidos de corpos subalternizados. Isso está posto na imprecisão espacial em “Olhos d’água”, na figuração do ambiente social bem demarcado no conto “Maria” e também se torna evidente em “Ei, Ardoça!”, através da reificação do corpo projetada na relação que a personagem possui com o transporte público, este que insurge na narrativa quase como personagem.

Portanto, para estabelecer os nexos capazes de atribuir sentido à narrativa, a partir de uma análise contextual que leve em consideração os elementos que, de forma simultânea, constroem os textos literários que aqui se propõe analisar, Nádya Gotlib (1998), com seu livro *A teoria do conto*, torna-se uma referência essencial para tratar de tais questões, bem como Maurice Blanchot (1987) para conceber o espaço como objeto fundamental de análise. Quanto ao contexto social e simbólico que é possível extrair da narrativa, destaca-se a teórica Grada Kilomba (2019) e Edward Said (2004) – essencial para a análise do conto “Olhos d’água” –, dentre outros autores.

1. “Olhos d’água”: em busca de uma ancestralidade

Sem dúvida, mulheres negras foram marinheiras das primeiras viagens transatlânticas, trafegando identidades políticas reclamantes da diversidade, sem distinção entre naufrágio e sufrágio pela liberdade dos negros escravizados e contra opressões globais

(Carla Akotirene)

Em “Olhos d’água”, primeiro conto do livro homônimo, a narração em primeira pessoa conduz a perspectiva de uma mulher à procura da identidade perdida/destituída da figura materna. A personagem-protagonista se indaga sobre qual seria a cor dos olhos da mãe e não obtém respostas. A desorientação e a agonia representativa desse momento de inquietação acerca do *não-saber* se expressa no ambiente exterior à personagem. O quarto, ambiente inicial do percurso espacial da narrativa, situa-se como síntese mimética dos sentimentos vividos pela personagem, uma vez que não é *reconhecido*, por ser um espaço novo. Edward Said (2003), ao tratar da questão do exílio, argumenta que há um território de não-pertencimento, os corpos exilados se mantêm deslocados e, de forma similar a um “paraíso perdido”, algo sempre fica para trás, há um ponto de não retorno. Nesse sentido, Said (2004, p.50) acrescenta que

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. O ponto crucial é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante — criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo.

A “necessidade urgente” de reconstrução de uma vida “perdida” está expressa no conto de Evaristo na medida em que a narrativa faz uma gradação temporal para descrever o passado vivido pela narradora com sua mãe, cuja memória deseja resgatar:

Um dia, brincando de pentear boneca, alegria que a mãe nos dava quando, deixando por uns momentos o lava-lava, o passa-passa das roupagens alheias e se tornava uma grande boneca negra para as filhas, descobrimos uma bolinha escondida bem no couro cabeludo dela. Pensamos que fosse carrapato. A mãe cochilava e uma de minhas irmãs, aflita, querendo livrar a boneca-mãe daquele padecer, puxou rápido o bichinho. A mãe e nós rimos e rimos e rimos de nosso engano. A mãe riu tanto, das lágrimas escorrerem. Mas de que cor eram os olhos dela? (Evaristo, 2018, p.16).

A autora utiliza de um recurso narrativo bastante recorrente em sua obra, o de relacionar determinadas palavras para produzir efeitos de sentido na narrativa. O “lava-lava” e o “passa-passa”, como padrões de repetição incessante, denotam o trabalho exaustivo desempenhado pela mulher negra. Entretanto, essa prática dá espaço para a vivência mais pura e revela um desejo pessoal da personagem, distanciando, portanto, de uma mera representação do corpo negro como subalterno, destituído de vontades e subjetividade. No mesmo trecho é possível perceber a contínua agonia da narradora-protagonista, que ocupa o lugar de não-saber, em

resgatar, via fragmentos de memórias, aspectos que relembrem a presença da mãe. Said sintetiza esse tipo de experiência ao dizer que sempre há uma “necessidade do exilado de reconstruir uma identidade a partir de refrações e descontinuidades” (2003, 52).

Soma-se a essa discussão a questão do espaço desenvolvida por Osman Lins (1976). O autor descreve a imprecisão espacial no romance – aspecto que perpassa também à narrativa contística – como possibilidade de simbolizar o dinamismo psicológico interior das personagens. O tempo e o espaço, quando se entrelaçam nessa imprecisão, ressoam no comportamento das figuras presentes na diegese, o que recai na simbolização psíquica desta. A fragmentação dos espaços conduz a fragmentação da memória – a falta decorrente do exílio descrita por Said. A angústia do incerto, causada pela experiência de desterro, é encenada neste drama insólito presente em “Olhos d’água”.

É nesse sentido que o efeito narrativo de Evaristo, ao fixar a imprecisão do espaço e marcar a personagem em um “entre-lugar” ganha forma e engendra como uma linha de força da narrativa contemporânea essa busca permanente e incessante em um passado fragmentado, via memória, os elementos que constituíram a identidade presente da personagem. Regina Dalcastagnè (2012, p.80) elabora essa questão ao enfatizar que “não é de se estranhar que esbarraremos, vez ou outra, em personagens que, para confirmar sua existência, precisem “organizar um passado” [...] mesmo sabendo que o romance moderno celebra a descontinuidade, a imprevisibilidade e o despropósito do real, nas palavras de Robbe-Grillet”.

Dessa forma, a voz narrativa, em seguida, infere outra lembrança acerca da vida da mãe – perdida nessas “refrações e descontinuidades”. Relembra que nascera em um “lugar perdido no interior de Minas Gerais” (Evaristo, 2018, p.16), a perdição em questão revela a ambientação hostil na qual estes corpos subalternos estavam submetidos, pois a vida era “costurada a linhas de ferro”. A fome é representada no conto com tom poético, mas não romantizado, e com diversas *personificações*, o direcionamento que se faz isenta as personagens da cena narrada, não era uma persona física (que seria representada pela figura materna) que retirava o alimento da boca das crianças: “Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento: “*As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida*” (Evaristo, 2018, p.17, grifo nosso). Não estava no domínio da mãe suprir as necessidades dos filhos, logo, a compreensão da protagonista perpassa um tempo remoto de modo a perceber essa falta que sempre tivera como sendo causada por

elementos diversos – como desigualdade social e violência racial – não projetando a culpa na mãe. Esta é observada por aquela como uma “Senhora” ou “Rainha” (com letras maiúsculas), durante as brincadeiras – uma representação simbólica da matriarca como detentora de poder, não subjugada aos mandos e desmandos dos “senhores coloniais”. Neste sentido,

Evaristo demanda uma escrita marcada pela confluência entre a fruição estética e a demarcação da oralidade na produção da literariedade de suas obras. A autora manifesta essa aproximação como fator essencial de sua obra porque esta não se desvincula da materialidade do texto: “Quero criar uma literatura a partir de minhas próprias experiências com a linguagem, nucleada pela oralidade, a partir da dinâmica de linguagem do povo” (Evaristo, 2020, p.43).

Em “Olhos d’água” essa convergência se expressa em um trecho que pressupõe um saber popular de que “os olhos são a janela da alma”. A busca incessante da protagonista por saber a cor dos olhos de sua mãe se finda na necessidade de saber a identidade, a subjetividade da mãe em sua integridade, porque saber a identidade dela é conhecer-se a si própria, é construir lastros de ancestralidade: “Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! Então, por que eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela?” (Evaristo, 2018, p.18). A narração expande os espaços possíveis de uma subjetividade centrada no sujeito e deságua em uma descrição comparativa que corporifica a mãe como sendo a natureza como um todo, de modo que os limites pertencem ao imaginário idealizado pela falta que constitui a narradora.

Nesse sentido, a confusão que se faz do olhar da mãe com uma dimensão mais ampla da natureza diz respeito a uma construção simbólica dos sentidos que atravessam o conto. Partindo desse viés interpretativo do “exílio” é preciso resgatar significados outros para constituir uma significação mais ampla a partir dos elementos estruturais da narrativa. O espaço – ou a imprecisão do espaço –, atua, como descrito anteriormente, como o mote central para desencadear o efeito da falta decorrente de um “paraíso perdido” – experienciado a partir do desterramento. Junto a isso, desde o início ao fim do conto, as águas atuam no texto como elemento recorrente. Logo, não deve ser ignorado.

Carla Akotirene (2019) aborda a questão da opressão social direcionada aos corpos subalternizados através de um dispositivo analítico denominado de *Interseccionalidade*. A

autora demonstra que há um esquema de opressão pautado por uma matriz cisheteropatriarcal³. Para fazer essas incursões teóricas, a autora realiza um resgate histórico e aponta que

é oportuno descolonizar perspectivas hegemônicas sobre a teoria da interseccionalidade e adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanas e africanos. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sob o oceano (Akotirene, 2019, p.20).

É possível perceber que ela se utiliza de um lugar marcado pela colonização e busca tornar evidente as águas do Oceano Atlântico como representativas das violências vivenciadas por pessoas negras no processo de colonização – a travessia da migração escravocrata violenta. As águas guardam as memórias do povo escravizado, o que é constantemente reiterado na obra de Conceição Evaristo através de simbologias próprias do seu fazer literário⁴.

No conto Olhos D'água, por exemplo, essa alegoria é nítida. No processo metonímico ao qual o espaço dramatiza uma relação de intensa proximidade com as personagens, tal metáfora ganha forma e se revela no seguinte trecho: “Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum” (Evaristo, 2014, p.19).

O espaço é internalizado por ela, uma vez que carrega consigo as “águas-correntezas”. Seu corpo é marcado pelas vivências ancestrais e a sua identidade é construída por meio desses acúmulos de saberes precursores e pelo olhar do Outro – o olhar da filha. Akotirene (2019, p.32) afirma que,

³ Nas malhas do texto ela subverte a matriz epistemológica eurocêntrica ao “hesitar” em utilizar determinadas terminologias. Exemplo: quando a autora infere que “o feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo” (Akotirene, 2019, p.23, *grifos meus*). As “encruzilhadas” são os lugares dos “malditos”, uma vez que representam um ponto sagrado de encontro da ordem material com o plano espiritual, na perspectiva de religiões afro-brasileiras. Quando ela exprime essa hesitação, estabelece um tensionamento: demonstra que a cultura está impregnada por uma matriz colonial – os resquícios do colonialismo, seu conteúdo por excelência – e busca subverter essa ordem ao reconhecer que está em um ambiente no qual discursos são fontes de poder.

⁴Em *Becos da memória*, por exemplo, a representação da colonização se dá por meio da racialização dos espaços. A nova senzala é a margem social, a favela: “Percebia a estreita relação de sentido entre a favela e senzala, mas mais se entristecia ao perceber que nos últimos tempos ali se vivia de pouco amor e muito ódio” (Evaristo, 2018, p.102).

Uma vez que a água para as mulheres negras é fundamento epistemológico, não sendo à toa, por identidade ancestral, sermos todas chamadas de ialodês - título consagrado a Oxum, senhora das águas e mensageira política das reivindicações das mulheres, na Nigéria - vale considerar, que distante do feminismo branco com "místicas femininas" em alusão representativa da prisão feminina no espaço privado - Oxum representa aquela que tem autoridade no espaço público-privado para reivindicar em nome da comunidade, como marcam os pontos de vistas de Jurema Werneck e Sueli Carneiro (Akotirene, 2019, p.32).

A representação é, portanto, significativa ao passo que resgata conexões espaciais e culturais de um determinado povo, antes silenciado. A figura de Oxum se interliga à totalidade das experiências vivenciadas por esse povo que a mãe carrega consigo. Essa relação entre iguais é marca constante da construção narrativa de Evaristo, uma vez que esta se pauta na *Escrevivência* como método de escrita⁵. Isso é reforçado através da ideia do olhar como “espelhamento da alma” que a mãe projeta na filha ao final do conto, revelando o compartilhamento de experiências de vida entre os seus iguais. As experiências não são tidas como isoladas, descontextualizadas de uma realidade circundante mais ampla. Os prantos que “enfeitam o rosto” da matriarca – decorrente de toda uma bagagem ancestral – correspondem à noção de *Dororidade*, conceito desenvolvido por Vilma Piedade para conceber realidades outras que o conceito de *Sororidade* não conseguiu atingir⁶.

A escolha de narrar as agruras pessoais da personagem, permeando suas elaborações de um passado fragmentado, é uma estratégia narrativa que lança luz para outras faces da problemática em torno do processo de desterramento e a escrita funciona como uma “faca de dois gumes”. Isso ocorre porque, como aponta Dalcastagnè (2012, p.138-139), o imaginário cultural brasileiro promove o banimento simbólico destes migrantes/exilados, uma vez que há a “ausência dentro de representações artísticas que pretendem dizer do Brasil de hoje, seja por sua constante vitimização na cidade grande – a partir da construção de personagens migrantes que são tão exploradas, sofrem tanto nas metrópoles que parecem estar ali apenas para, em missão didática, esclarecer que esse, definitivamente, não é o seu lugar”. Dessa forma, Evaristo, ao mesmo tempo em que coloca a questão no centro da narrativa, dissolve a perspectiva

⁵No poema “Vozes-Mulheres”, por exemplo, há uma reiteração das identidades que se constroem no coletivo e resgata a tradição Ubuntu: “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”.

⁶ Processo semelhante ao desenvolvimento do conceito de *Necropolítica* por Achille Mbembe, a partir dos postulados de Michel Foucault sobre *Biopolítica*. De mesmo modo, Piedade parte do conceito de *Sororidade* para fundamentar a *Dororidade*, uma vez que o primeiro não alcança todas as mulheres – possui um recorte de raça e classe: “Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (Piedade, 2017, p.18).

estereotipada dos migrantes enquanto seres, novamente, objetificados, colocados nos espaços de exploração, como no período colonial.

Portanto, o exílio e a perda das raízes manifestam-se nesse conto através da fragmentação característica da memória. Como expresso por Said (2003), o exilado atravessa entraves que cerceiam os caminhos tanto da experiência quanto do pensamento. No conto “Olhos d’água” não está evidente os motivos para o distanciamento da personagem-protagonista de suas origens, no entanto, ela possui a possibilidade de retorno, o que a caracteriza como um exílio provisório, mas que demarca e representa as faltas constitutivas de um grupo marginalizado como um todo.

2. “Maria”: a representação da *outridade* e o corpo da mulher negra no centro da periferia ou “O trânsito das opressões”

A vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre.

(Clarice Lispector)

Conceição Evaristo (2020, p.26) desenvolve uma discussão acerca da posição que seus personagens ocupam em suas obras, ao afirmar, em diversos momentos, que sua ficção não se desvincula da sociedade. A posição social da mulher negra na sociedade brasileira é delineada e demarcada em um espaço de redução desses corpos a um lugar de inferioridade na hierarquia social. Logo, a literatura não retira a representação dos corpos de seus locais designados na hierarquia social, “apenas denuncia” – o universo ficcional de Evaristo não compete a uma fabulação desconexa da realidade, ela está imersa nas complexidades constitutivas da contemporaneidade e entende os problemas de representação que acompanham esse tempo e a literatura.

Lélia González (1984), importante ativista do Feminismo Negro, ao tratar do racismo e do sexismo na cultura brasileira, evoca o discurso que impera nessa sociedade do mito de uma “Democracia Racial” – conceito apresentado por um dos “Intérpretes do Brasil”, o qual afirma que todos são tratados como sujeitos e com condições igualitárias, encenando uma relação de troca benéfica por ambas as partes. Entretanto, em termos práticos, o que se manifesta na sociedade brasileira é a objetificação dos corpos negros, a racialização dos espaços (determinação dos lugares que certos grupos podem frequentar e os que não podem), a violência

simbólica, física e psicológica cada vez mais evidente na medida em que a vítima ocupa um espaço de *outridade*.

Essas questões estão postas no conto “Maria”, logo no início da narrativa, ao apresentar uma personagem como empregada de uma mulher supostamente branca devido à sua posição de poder. Não aparece a figura de um “patrão”, pois este se encontra no topo da pirâmide — a representação simbólica do inalcançável em relação à protagonista, tendo em vista que esta se encontra reduzida à margem, portanto, ele não é sequer visto por ela. Nisto está contido o não dito, o que se mascara nas subcamadas do texto literário descrito por Blanchot (1987). Há algo do não dito para simbolizar a demarcação dos espaços. E isso reverbera na compreensão do conteúdo posto na narrativa. O espaço central das cenas narradas é o ambiente urbano, local aberto a todos, mas que possui ambientes invisíveis que determinados corpos podem e outros que não podem adentrar.

Nesse sentido, a posição de trabalhadora doméstica em que Maria se encontra denota a racialização dos espaços presentes na sociedade, decorrentes dos resquícios do projeto colonial. A profissão exercida por ela sublinha essa característica social que enfatiza a *outremização* descrita por Kilomba (2019) e o mito da democracia racial, apontada no século passado por González (1984). O ambiente em que a trama se desenrola é o ônibus – transporte coletivo que sugere uma despersonalização, uma vez que todos se encontram em pé de igualdade nesse ambiente. Evaristo enfatiza essa característica fundamental de sua literariedade ao proferir a seguinte fala: “antes, corpos das mulheres escravizadas, depois, corpos das empregadas domésticas expostos a novos modos de escravização” (Evaristo, 2020, p.29).

Em relação a essa condição feminina das mulheres negras Florentina Souza (2008, p.107) afirma que

Fica explícito que as mulheres, todas e majoritariamente as negras, são definidas como representando papel secundário, restrito ao espaço doméstico (desprestigiado pela tradição patriarcal), sem considerar a importância e as possibilidades de intervenção do espaço doméstico e privado em decisões do espaço público.

Dessa forma, fica evidente a posição ocupada pela personagem-protagonista na narrativa e o lugar que ela ocupa na estrutura social: o *Outro do Outro*. Essa descrição da personagem que abre margens para a interpretação retoma a discussão de Antonio Candido (2000) de que a personagem de ficção é o fio que desenlaça a narrativa, pois é projetada de modo a dar vivacidade ao enredo e ganha substância ao mimetizar uma identificação com o

mundo real. Isso se expressa no texto de Evaristo desde o início da narrativa, haja vista que se tem a descrição da subalternidade vivenciada por Maria: “Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos” (Evaristo, 2018, p.41). Neste trecho, a descrição revela, através de um processo metonímico, o peso da vida de Maria, figurado pelo peso da sacola — elemento que permanece como essencial para representar o espaço psicológico da personagem durante todo o conto. Junto a isso, outro elemento fundamental repetido de forma insistente que produz efeitos de sentidos no texto é a “faca a laser corta até a vida”.

A figura do homem negro aparece em segundo plano no ambiente costumeiro: o ônibus. Esse ambiente dramatiza e expressa um significado evidente: é o ambiente da vida cotidiana dos grupos mais desfavorecidos financeiramente (centro da vida urbana). Ele é descrito de forma humanizada, distancia-se, portanto, de uma descrição que perdura na história da literatura de tratar as personagens negras como inferiores, destituídas de subjetividade. Dessa forma, embora “Maria” aborde temas caros à sociedade brasileira, como feminicídio, racismo e violência contra mulheres, também é uma história de amor. O homem negro, o qual figura na narrativa como seu grande amor e pai de seu filho, representa, também, mesmo no desmoronamento, a persistência da subjetividade e do afeto. Está contido aí o cerne da *Escrevivência*:

Creio que é a humanidade das personagens. Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. E o que falar da solidão e do desejo do encontro? São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença (Evaristo *in*. Nunes, 2020, p.31).

Assim como no conto “Olhos d’água”, o olhar do personagem é descrito para produzir os sentidos da sua posição na matéria narrada: “Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém” (Evaristo, 2014, p.42). Diferente do primeiro conto, que encena o processo de significar o corpo e atribuir valor, em “Maria” é a desorientação que toma conta da cena e o esvaziamento de sentido. Nesse sentido, a personagem adquire substância subjetiva,

mesmo que, em seguida, revela-se um lado “negativo” do homem em questão. Logo, a autora desvincula suas personas de uma mera representação animalizada ou sexualizada, como em outras produções literárias produzidas no Brasil ao longo dos anos⁷.

Junta-se a essa questão a representação do homem em uma posição horizontal e não verticalizada em relação à mulher, que é posta na narrativa como forma simbólica de poder de amor. Isso porque o trabalho, socialmente caracterizado como obrigação de caráter masculino, é desenvolvido por Maria de forma braçal no âmbito doméstico. A subserviência a qual é submetida remonta ao colonialismo em seu estado vigente. Beatriz Nascimento (2019, p.253) evidencia essa construção social ao inferir que a mulher negra é quem desempenha, majoritariamente, os serviços domésticos, os serviços em empresas públicas e privadas recompensadas por baixíssimas remunerações. São de fato empregos cujas relações de trabalho evocam a mesma dinâmica da escravocracia”.

Nesse sentido, a constituição gradual da figura da mulher que gere a narrativa, como aponta Candido (2000) ao se referir à construção da personagem de ficção, produz os sentidos da (escre)vivência de Maria. Sabe-se que ela é trabalhadora doméstica, encenando os resquícios coloniais e as senzalas; em seguida, o narrador aponta que esta possui uma família e ela, como matriarca, leva os “restos” da casa-grande, mas determina sua posição enquanto mãe e assume uma postura de potência criadora na narrativa, uma vez que concentra em si e nas rasuras da vida a possibilidade de amor para mulheres negras, outrora assujeitadas e animalizadas pela tradição. Então, a sua constituição final se dá pela presença de um outro, o homem pai de seus filhos, que evidencia a localização dela enquanto sujeita que rejeita uma subserviência amorosa, mas sem destituir sua dimensão humana: “Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha!” (Evaristo, 2014, p.42). Nascimento (2019, p.255) sintetiza essa inclinação da protagonista, que é uma escolha política, ao afirmar que: “Ao rejeitar a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduz o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo, assim, assumir uma postura crítica, intermediando sua própria história e seu ethos”.

Dessa forma, a construção das personagens não é dada numa dimensão plana, mas sim esférica em que as contradições são constitutivas, principalmente na figura do homem – transmitidas pelo olhar. O espaço em que estão sugere intimidade, uma vez que pertence à

⁷ Tem-se como exemplo mais claro a obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, com a representação das personagens negras animalizadas – típico do naturalismo –, quando não sexualizadas de forma objetual e/ou postas em trabalhos subalternos.

rotina, o acostumar-se⁸ é uma necessidade imposta pela máquina vociferante do trabalho. Logo, o ônibus é também um espaço familiar, e parece ser algo comum da experiência de vida de Maria, haja vista que esta resolve descansar durante a viagem: “O ônibus não estava cheio, havia lugares. Ela poderia descansar um pouco, cochilar até a hora da descida” (Evaristo, 2018, p.42). No entanto, ao decorrer dos fatos essa “familiaridade” cede espaço para a brutalidade quando ela é acusada e violentada até a morte pelos seus pares após o roubo ao ônibus. A representação da falência é acompanhada novamente pela retomada do elemento disposto inicialmente na narrativa, a sacola que, agora, se arrebenta: “Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. *A sacola havia arrebentado* e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão?”⁹ (Evaristo, 2018, p.44, grifos meus).

A representação que se configura neste conto diz respeito a outro espaço possível na literatura brasileira contemporânea, uma vez que Evaristo reconhece os obstáculos vividos pelos corpos negros na máquina voraz dos centros urbanos que destrói subjetividades e relega determinados grupos à margem – a construção do outro para dizer um “eu” em posição de superioridade. Essa representação se dá pelo deslocamento da mulher negra dos espaços recônditos da casa da patroa em posição de empregada para adentrar o centro urbano – com todas as implicações que essa transferência de lugar pressupõe. Dalcastagnè (2012) aponta que a cidade se desenha pelas perspectivas masculinas, a mulher nada tem a acrescentar no espaço público, deve silenciar-se. Portanto, o ato de adentrar o centro não é sem consequências, mas Maria o faz, porém “as cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação [...] como diz Pierre Bourdieu, as imposições mudas dos espaços arquitetônicos se dirigem diretamente ao corpo, obtendo dele a reverência e o respeito que nascem do distanciamento” (Bourdieu, 1993, p. 163, in Dalcastagnè, 2012, p.120).

3. “Ei, Ardoça”: representação do corpo reificado pelo “barulho seco e cortante do trem” e da vida

⁸ Em *Ei, Ardoça!*, há um contraponto a isso e a narrativa concentra-se no “desacostumar-se” à vida no trem. Isso produz efeitos de sentidos na narrativa, os quais são discutidos na seção 3.3 do presente artigo.

⁹Esse elemento narrativo (sacola) também aparece no conto *Amor*, de Clarice Lispector, sobre outras circunstâncias e que representa uma dissolução psíquica da personagem ao ter uma epifania. Aqui, é a encenação do corpo da mulher negra que se dissolve no centro da periferia, haja vista que a escrita de Evaristo (2020, 34) busca o social: De Clarice me seduz a afirmativa de que “a aprendizagem da escrita está no mundo”. Concordo, mas substituo por “a aprendizagem da escrita está na vida”. Pois, foi da e na dinâmica da vida que observei os primeiros traços escritos, a primeira grafia, cuja página foi o chão.

Nádia Gotlib (2004, p.10) teoriza sobre o conto enquanto forma e aponta que este é construído a partir de dois fundamentos confluentes: “a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas”. Há uma unidade de ação, uma tensão unitária que serve como mote de desenvolvimento da narrativa que, em síntese, “trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos” (Gotlib, 2004, p.20). Em “Ei, Ardoça!” essa configuração desencadeia os efeitos produzidos no conto desde o título, uma vez que é uma expressão utilizada uma única vez durante a narrativa, mas que produz um sentido crucial para o entendimento deste: a singularização da personagem e a reivindicação do espaço de sujeito – descolamento do lugar de *outridade*.

De maneira geral, os enredos dos contos do livro *Olhos d'água* são dramatizados na claridade do dia. Se o espaço preferido da autora para desenrolar suas histórias parece ser os grandes centros urbanos e suas implicações nos processos de subjetivação dos sujeitos subalternizados, a atmosfera central da questão parece ser a claridade do dia e as coisas que esta esconde. A autora subverte a ordem binária maniqueísta proveniente de uma epistemologia calcada na centralidade da claridade em oposição ao escuro, sendo este a representação do “mau” e aquela a definição do “bom” – lógica que reverbera nos corpos dissidentes.

Sob esse viés, a maioria da seleta de contos se passa na “claridade” do dia, como o caso de “Ei, Ardoça!” e “Maria”¹⁰. Logo, tal signo é utilizado como promessa do mal. À luz do dia, as desgraças acontecem de forma manifesta, sem os recalques que a noite reserva. Ao cair da noite, os infortúnios são velados, é a violência do Estado que entra em ação – demonstrado no conto “Ana Davenga” pela violência policial que se esgueira pelos becos da favela.

A descrição inicial de “Ei, Ardoça!” concentra-se na tropicalização do espaço ao qual a narrativa se desenrola. O que se estabelece aqui é uma confluência personagem-espaço. Neste conto, mais do que nos outros, o espaço atua como fator determinante na significação da obra analisada, uma vez que o tópico descritivo do ambiente urbano é central ao longo da narrativa e o corpo humano carrega em si o “de fora” – este encena e internaliza o trem como elemento constitutivo da sua identidade subjetiva: “O barulho seco e cortante do trem irritava os ouvidos de Ardoça. O atrito da máquina nos trilhos ecoava constantemente no fundo de seus tímpanos.

¹⁰ O signo da luz/claridade como fator de manifestação do real, enquanto potencial do mau, está expresso também no conto “Di Lixão”: “O sol anunciava o dia quente. Ele, entretanto, tremia de frio. Sentia um vazio na cabeça, no peito e no estômago. Tinha um pouco de fome. Havia umas duas semanas que aquele tumorzinho na boca, junto ao dente, doía que ele não podia comer quase nada” (Evaristo, 2014, p.86). Além do conto “Os amores de Kimbá”: “O céu já andava claro e um bruto sol ameaçava penetrar em tudo. Um dia ensolarado prometia acontecer” (Evaristo, 2014, p.93).

Aos domingos, dentro de casa, *no silêncio* da mulher, *nas vozes* e brincadeiras dos filhos, ele *ouvia o grito arranhado do aço* espichado sobre o solo” (Evaristo, 2014, p.103. grifos meus).

A personificação atribuída ao trem, que é projetado na família de Ardoça, é utilizada para sobressaltar a noção do espaço como elemento que circunscreve o corpo do protagonista em um lugar de *outridade* que, em última instância, deságua na noção do corpo reificado, haja vista que o objeto de trabalho do protagonista se mistura com a sua formação identitária própria, nesse caso, destituído de potencialidade subjetiva.

O narrador em terceira pessoa¹¹, o qual se isenta da matéria narrada, acrescenta que a personagem – até então sem nome – “nascera quase que dentro da máquina” (Evaristo, 2014, p.103). Seus instintos primordiais, ainda na barriga da mãe, era responder “os solavancos do trem com chutes internos” (Evaristo, 2014, p.103). Sob essa lógica, ele se concentra num lugar da “terceira margem”, invisível aos demais, porque sua identidade fora construída através de um objeto sem substância subjetiva. O que este conhece é o barulho do externo, o qual é internalizado e representa o barulho de dentro:

Cresceu em meio aos solavancos, ao empurra-empurra, aos gritos dos camelôs, às rezas dos crentes, às vozes dos bêbados, aos lamentos e cochilos dos trabalhadores e trabalhadoras cansados. Assistiu inúmeras vezes, *como testemunha cega e muda*, a assaltos, assassinatos, tráfico e uso de droga nos vagões superlotados (Evaristo, 2019, p.104, *grifos meus*).

Há, nesse conto, a manifestação simbólica de quem pode ter acesso à voz, evidenciada no trecho destacado acima. A posição que Ardoça assume na narrativa é de transferir-se do não-lugar que lhe fora imposto, a *outridade* por excelência, para o lugar de quem toma uma decisão enquanto sujeito de sua história – a decisão, porém, culmina em sua morte em “praça pública”. Esse movimento que o protagonista faz é também o movimento da escrita de Evaristo. Isto é, Kilomba (2019, p.28) aponta a escrita como meio de tornar-se sujeito, de não ocupar mais a

¹¹ Fato importante para pensar a não centralidade da voz da personagem, esta que é tida como objeto, logo, não é passível de tomar o discurso em primeira pessoa, pois sua voz não possui legitimidade em função do silenciamento que lhe fora imposto. Essa terceirização da voz narrativa está presente do segundo ao décimo terceiro conto para que, nas duas últimas narrativas, haja um manifesto, essencialmente em “A gente combinamos de não morrer”. Como aponta Rocha e Silva (2021, p.378): “Seus personagens são atingidos, quer seja real ou metaforicamente, por mutismos, limitações e silenciamentos, eles acabam por conseguir abrir frestas no anonimato e na invisibilidade sociais para se fazer ver, impor sua presença e merecer os retratos que sobre eles os narradores pintam. Nesses parâmetros, um discurso em primeira pessoa poderia soar inverossímil ou exagerado; seria, de alguma forma, catapultar seres da margem ao protagonismo narrativo de forma muito abrupta. Seria trocar posições diametralmente opostas sem apostar e radiografar os caminhos, os dissidentes, a jornada. Acreditamos que as apostas narrativas de Evaristo se apoiam na necessidade de encaixar peças esparsas, construir calçamentos, fortalecer as bases para que num futuro literário – que julgamos breve, os personagens possam deixar de serem apenas olhados para poderem se ver”.

posição de Outro do discurso. É, portanto, a reivindicação do discurso, “a oposição absoluta do que o projeto colonial determinou”. Somado a isso, a autora aponta o uso da máscara, durante os processos colonizatórios, para além da privação empírica de ter acesso a alimento ou a objetos valiosos, como elemento simbólico de silenciamento. A boca representa poder, porque está profere discursos. O sujeito branco colonizador, pertencente a uma matriz cisheteropatriarcal, como aponta Akotirene (2019), teme ouvir o que os corpos subalternizados têm a dizer. Nesse sentido, Ardoça, enquanto “testemunha cega e muda” representa a máscara do silenciamento, mas, ao mesmo tempo, desloca-se da posição a qual lhe fora imposta, sua existência em si perfura a máscara.

Ao retomar as colocações de Gayatri Spivak, Kilomba (2019) aponta que o subalternizado permanece confinado no silêncio que o pós-colonialismo prescreveu. Dessa forma, é possível perceber que o processo colonizatório, dito expurgado da sociedade brasileira em 1888, em registro oficial do Estado, permanece presentificado nos meandros velados da sociedade contemporânea. A proibição velada dos espaços para pessoas “racializadas” é uma forma premente de revalidar o projeto colonizatório que não foi assolado por completo ao longo da história – permanece em estado vigente. Ardoça, figurado na narrativa como objeto, resgata toda essa privação de direitos e reivindica um lugar. No entanto, este, que sequer é nomeado, não pode ser ouvido, uma vez que, como aponta Kilomba a partir das colocações de Spivak, o subalterno é tido como não-humano, portanto, não tem o que falar, o discurso proferido é sempre “inadequado e insatisfatório”, invalidado. Em síntese, Rocha e Silva (2021, p.375) apontam que,

Nesse conto, a ênfase em elementos que comprovam como Ardoça era acometido pelo barulho do trem nos trilhos reiteram o mutismo do personagem. Tudo leva a crer que quanto maior o barulho no mundo externo, menor será o fiapo de voz que lhe habita. Dito de outra maneira, o mundo o emudece, os barulhos o agridem e o silêncio é o que lhe cabe na perversa dinâmica das coisas.

Nesse mesmo viés, a não nomeação durante a maior parte do conto desempenha esse papel de configurar a conjuntura socioespacial na qual a personagem está inserida. Sua existência denuncia o exterior por oposição, as pessoas marcham sem prestar atenção ao outro. Seguem suas vidas normalmente, mesmo observando o corpo desfalecido no centro público. Há apenas uma mulher que demonstra compadecida com a situação, mas, de mãos atadas, não consegue ajudá-lo, enquanto “os crentes continuavam bradando o hino” (Evaristo, 2014, p.105)

sem sequer olhar para os olhos do homem-morto – “á máquina ganhou velocidade e partiu [...] Ardoça não tinha mais nada, nem a vida” (Evaristo, 2014, p.105).

Quando nomeado, Ardoça é roubado e não lhe resta nada a fazer. Aqui, estabelece-se uma relação interdiscursiva com a música *Construção*, de Chico Buarque. Tal relação é afirmada por Rocha e Silva (2019). Sob essa perspectiva, assim como na música, em que os elementos estruturais mais ao final da canção começam a se embaralhar, os sentidos são constituídos através da descrição não linear – características de objetos, pois estes não necessitam de uma “coerência” subjetiva. Gil Jardim (2016), livre-docente do Departamento de Música da ECA-USP, aponta que o verso “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, em determinado momento da melodia, “é cantado a *cappella*. Logo após a palavra ‘tráfego’, os metais atacam, fortíssimos e estridentes, descrevendo sonoramente o drama do trabalhador em meio ao caos do trânsito urbano” (Jardim, 2016,p.53). O autor acrescenta a proposição de que melodia e harmonia são seguidas de forma insistente, mas, após o verso 17, serão apresentados versos com novas conotações, uma vez que serão promovidas pelas trocas de palavras que a letra propõe. Portanto, isso produz a sensação de perda do sujeito diante do caos urbano, em que a cena citadina é composta por corpos desprovidos de subjetividade, são objetos que transitam o meio – não temos acesso à vida individualizada de cada indivíduo, embora seja explícito que, majoritariamente, são trabalhadores que ocupam o centro da vida cotidiana. Ardoça é, ainda, a representação do trabalhador subjugado a condições degradantes do trabalho. Em síntese, Dalcastagnè (2012, p.129) aponta essa relação espaço-personagem, a qual é evidentemente inscrita no corpo de Ardoça, pois,

Uma vez que o espaço é constitutivo da personagem, podemos ler, nas marcas de seu corpo - sejam elas cicatrizes, rubor, gagueira etc. - os seus próprios deslocamentos. É em seu corpo, afinal, que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados. E isto é ainda mais visível quando se encenam tramas em que as personagens estão fora de seu lugar, invadindo um espaço que não é considerado seu.

Além disso, junta-se como prova dessa reificação do corpo, presentificada na narrativa, o trecho no qual descreve o desejo interno do protagonista em contraste ao ambiente externo ao seu corpo:

A cada viagem, Ardoça mais estranhava e desacomodava à vida do trem. Queria viajar com o mesmo descuido de alguns que jogavam porrinha ou dormiam durante o percurso, mas permanecia sempre desesperadamente acordado. Estava sempre atento, tenso, como se o

trem, a qualquer momento, pudesse autocolidir, se autoembarafunhar, fazendo com que o último vagão se fechasse em círculo sobre o primeiro e soltasse tudo pelos ares (Evaristo, 2014, p.104).

O processo de estranhamento da personagem se dá pela relação com o outro – as pessoas que “habitavam” o trem. O homem observa os sujeitos transeuntes daquele espaço e entende que nunca estaria na posição de liberto da rotina. Nesse sentido, a tomada de consciência por meio do “desacostumar-se” à vida costumeira, em contraposição ao conto Maria, marca a estrutura da coletânea de contos de forma geral na medida em que há uma gradação da tomada de consciência ao longo das narrativas. No primeiro conto, “Olhos d’água”, analisado anteriormente, há um descontínuo espaço-temporal para representar a memória e, em última instância, a inocência do não-saber. No conto “Maria”, por sua vez, quarto conto da coletânea, é desenvolvida a perspectiva da personagem que se entende pertencente – ou melhor, luta para adentrar o espaço público – e acostumada à rotina da vida e a violência, em sua forma mais primitiva, acontece de repente, sem um prenúncio da tragédia por conta do não-estranhamento. Entretanto, em “Ei, Ardoca!”, antepenúltima narrativa antes do conto-manifesto “A gente combinamos de não morrer”, há uma tomada de consciência das agruras que acometem os corpos dissidentes nos grandes centros urbanos. A racialização dos espaços é desnudada, revelada pela ótica de um corpo-objeto, que se entende reificado – aspecto manifesto pelo processo metonímico de descrição espacial em confluência à personagem-protagonista (protagonista narrativo, mas não de sua história narrada até que este desperte da alienação social a qual viveu durante toda a vida).

Conclusão

Em linhas gerais, no decorrer da pesquisa, procuramos demonstrar algumas constantes presentes na construção narrativa de Conceição Evaristo. Em primeiro plano, temos a noção do espaço como elemento essencial para a construção subjetiva das personagens negras, as quais Evaristo desloca de um lugar recorrente na literatura brasileira de tratá-las como não-humanas, indivíduos cindidos, mas sem subjetividade aflorada. O movimento que a autora faz é o de abordar as vivências dessas personagens, conferindo-lhes o *status* de sujeito e devolvendo-lhes humanidade. Isso se torna evidente ao observar que, dentre os quinze contos que compõem a coletânea, doze deles comportam o nome de pessoas no título – o processo de subjetividade desses corpos negros também perpassam por essa ação de nomeação de identidades que são

constantemente silenciadas e/ou negadas em nossa sociedade. Nesse sentido, o olho e a nomeação são pontos fulcrais das análises estabelecidas, seja a importância deste destacado, principalmente, no conto “Ei, Ardoca!” e a relevância daquele na extração de sentidos em “Olhos d’água” e em “Maria”.

A personagem em confluência com o espaço estabeleceu os matizes da pesquisa, de tal modo que concebemos estes dois elementos como indissociáveis. Ressaltamos, portanto, a colocação de Dalcastagnè (2012) em relação a essa relação entre espaço e personagens na narrativa brasileira contemporânea, que pode ser estendida aos contos que analisamos:

Corpos que se movimentam com facilidade, deslocando-se, autorizados, por ruas e entre países; corpos silenciados, domesticados, esquecidos nos quartos de despejo; corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhes são destinados; corpos que negam o discurso alheio sobre si - são esses corpos, cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura. São eles que transportam e definem o espaço narrativo, sempre tão implicado pelos constrangimentos do espaço social. Daí as ausências, a segregação imposta a determinados grupos no interior de nossa literatura -, situação que restringe seu alcance e suas possibilidades, afinal, são muitos os modos de viver a cidade, e muitas as maneiras de representar esteticamente essas experiências (Dalcastagnè, 2012, p. 144).

Em “Olhos d’água”, há a fragmentação do espaço que reflete a fragmentação da memória, a falha tentativa de recuperar uma história apagada, perdida – algo semelhante ao que Dalcastagnè infere ao informar que, talvez, o sem-sentido dos deslocamentos espaciais recai sobre o sem-sentido da existência da personagem a qual percorre a trajetória descontínua. O exílio encena a perda de sentido e a imprecisão acentuada do espaço, este que atua como formador de identidade desencadeia uma profusão de sentidos que estão figurados de forma simbólica no conto em questão.

O conto “Maria”, por sua vez, é uma narrativa em que é possível observar as dinâmicas sociais que percorrem os centros urbanos. É um espaço hostil que, em vez de acrescentar corpos diversos, segrega os dissidentes. O personagem masculino que figura em uma das cenas da narrativa se dá a conhecer pelo signo do olhar, bem como ocorre no enredo de “Olhos d’água”. Além disso, Maria parece não se dar conta da movimentação que ocorre nesse meio, haja vista que representava a sua vida cotidiana, não havendo espaço para o desconhecido ou infamiliar, pois a rua era seu ambiente costumeiro, logo, familiar. A sacola a qual carregava, além de simbolizar a possibilidade de agradar os filhos, representava também a sua vida, e ela estava pesada, mas, ao fim do conto, junto à morte da protagonista, ela se arrebenta e os frutos rolaram pelo chão – a vida se partiu.

Por fim, em “Ei, Ardoça!” é possível observar, diferente do conto anterior, a tomada de consciência do protagonista diante da vociferante máquina pública que o “engolia” diariamente – a representação do espaço urbano como hostil e o trabalho alienante. A construção sintática-semântica do conto possibilita considerar o personagem como elemento narrativo metonímico do trem. Ambos são descritos de modo que um dá a conhecer o outro. São, em última análise, indissociáveis.

Em síntese, todas as narrativas selecionadas possuem o espaço como elemento central junto às personagens. Há, também, uma gradação no processo de significação da coletânea de contos “Olhos d’água” na medida em que os contos avançam. No primeiro, há uma não delimitação espacial, no quarto, o ambiente urbano é descrito após o espaço doméstico e não se tem uma consciência clara sobre os males que podem surgir desse lugar, a princípio, de ingenuidade, “acolhedor”. Mais para o final da obra, na décima terceira narrativa, há o privilégio do espaço urbano, pois é nele que todo o enredo adquire substância e se desenvolve, ocorrendo a simbiose entre corpo e espaço – a anatomia dos espaços.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Polén Livros, 2019.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CANDIDO, Antonio [et, al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte. 2012.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. *E-book* (162p.) color. ISBN: 978-85-347-0552-3.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L; NUNES, I. R. (Org.) *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p.26-47.
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática. 2004.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, 1984, p.223- 244.
- JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 111, p. 45–58, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i111p45-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127599>. Acesso em: 20 out. 2024.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LINS, Osman. Espaço romanesco. In: _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo Editora: Ática, 1976. p.62-76.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In_____. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.09-12.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós. 2017.
- ROCHA, V. M. da, & SILVA, L. da. (2021). “Uma trilha para libertação de outros”: O (não) pertencimento em contos de Conceição Evaristo. *Letras De Hoje*, v.56 n.2. p.369–384. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40484>. Acesso em: 20 de jun. de 2024.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.
- SOUZA, Florentina. Gênero e “raça” na literatura brasileira. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n.32 p.103–112. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9570>. Acesso em: 20 de jun. de 2024