

A voz dissonante em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo
The dissonant voice in *Olhos d'água*, by Conceição Evaristo

Giovani Tridapalli Kurz¹

DOI: 10.28998/2317-9945.2019n63p236-246

Resumo

Este artigo explora algumas das competências formais dos contos integrantes de Olhos d'água, de Conceição Evaristo, de maneira a pensar a necessidade de reação mútua, no texto literário, entre forma e conteúdo. Para analisar os elementos dos contos referidos, parte-se de uma concepção de literatura enquanto integrante de um sistema social. Considera-se, assim, além de sua aproximação da história literária, a incorporação ou recusa, em seu interior, de estruturas ideológicas dominantes e a relação entre autor e leitor constituída a partir do seu texto. Fundamenta-se, desse modo, em última instância, a busca por sublinhar o diálogo, na obra de Evaristo, entre ética e estética. A partir das noções apresentadas por Terry Eagleton, este trabalho busca sublinhar a importância de Conceição Evaristo na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: *Conceição Evaristo. Olhos d'água. Literatura brasileira. Conto brasileiro*

Abstract

This paper seeks to explore some of the formal qualities of the short stories collected in Conceição Evaristo's Olhos d'água, in order to reflect on the dialogue between structure and content in the literary work. To do so, in this paper literature is understood as part of a social system, taking into account its relation with the literary history, as well as the acceptance or refusal of the dominant ideological structures and the relation between writer and reader that is constructed through the text. Thus, this study chiefly seeks to underline the dialogue between ethics and aesthetics in Evaristo's work. Based on the concepts developed by Terry Eagleton, this paper aims to underline the important role that Conceição Evaristo plays in the Brazilian contemporary literature.

Keywords: *Conceição Evaristo. Olhos d'água. Brazilian literature. Brazilian short story*

Recebido em: 24/01/2019.

Acceto em: 20/03/2019.

¹ Mestrando em Estudos Literários e Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Introdução

A literatura, enquanto sistema autônomo de construção artística, mantém, invariavelmente, suas raízes na realidade — mesmo que como horizonte de afastamento. Em sentido similar, compreender literatura é, mais do que apontar sua autonomia enquanto texto, perceber o processo social do qual ela faz parte. Cada obra integrante do sistema literário é, dessa maneira, a reação individualizada — sob uma determinada *forma*, seja de decifração, seja de resistência etc. — do escritor à História.

Pensar a evolução histórica das formas literárias é, no mesmo sentido, ainda que percebendo sua relativa autonomia, olhar para a posição dos escritores, enquanto sujeitos, dentro da História. Aqui, mais do que buscar tal individualidade nos temas presentes na literatura, faz-se imperativa a consideração da forma, então, como elemento central da arquitetura literária, relativizando, assim, a ideia tão cristalizada do que é — ou do que seria — *escrever bem*. Deve-se ter clareza, contudo, que é tal individualidade que faz da forma o elemento marcadamente social do texto literário, uma vez que é, em grande medida, compartilhada entre os agentes sincrônicos de determinado período de produção. Para Terry Eagleton, por exemplo, “Escrever bem é mais do que uma questão de ‘estilo’; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica que possa penetrar nas realidades da experiência dos homens em uma dada situação” (2011, p. 23). Soma-se a isso, ainda que com ressalvas, a perspectiva de Georg Lukács, que é enfático ao dizer que “o elemento verdadeiramente social na literatura é a forma” (LUKÁCS *apud* EAGLETON, 2011, p. 43). Cabe, por fim, como faz Terry Eagleton, retomar a ideia de Hegel de que “O conteúdo não é nada mais que a transformação da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a transformação do conteúdo em forma” (HEGEL *apud* EAGLETON, 2011, p. 47).

Aqui, tais considerações dialogam com os contos reunidos em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, publicado em 2014 e vencedor, no ano seguinte, do prêmio Jabuti de literatura, na categoria Contos e Crônicas, de maneira a apontar como as narrativas da autora, a partir de sua configuração formal, reagem a seu próprio conteúdo.

A *escrivência* enquanto gesto de linguagem

Olhos d'água, publicado em 2014 pela Pallas Editora, é o quinto livro de Conceição Evaristo. Indo ao encontro de suas obras anteriores, as narrativas deste volume tematizam, invariavelmente, personagens negras e silenciadas, vítimas de racismo, de desigualdade, submetidas a situações marcadas pela tensão de gênero. Desde o primeiro conto, que empresta seu nome à coletânea, há elementos que conduzem várias das narrativas seguintes, seja em temática, seja em linguagem. Tem-se, no conto “Olhos d'água”, um percurso geracional por esta situação de violência, em que a narradora tenta em vão se lembrar da cor dos olhos de sua mãe e, assim, revisita com tristeza sua infância em Minas Gerais, antecipando uma mudança para o Rio de Janeiro. Como aponta Maria Paula de Jesus Correia,

Ao perseguir a cor dos olhos da mãe, a personagem do conto de abertura indicará, assim, o itinerário percorrido por diferentes narradores por toda a coletânea de modo a resgatar diferentes mulheres e experiências negras, sujeitas que estão ao crônico apagamento social, devolvendo-lhes, nesse processo, o protagonismo de suas existências. Essas mulheres são mães

trabalhadoras, esposas que sofrem abusos, filhas estudantes ou prostituídas; são, também, avós que preservam e contam as histórias de suas famílias e de sua comunidade para as futuras gerações, eternizando-as, enquanto rezam pela segurança de todos; surgem ainda como as irmãs que dividem igualmente as perdas e os descaminhos. São personagens de pequenas tragédias recorrentes, mas que fazem emergir um indisfarçável desejo de transformação (CORREIA, 2017, p. 351).

Os oito contos seguintes mantêm como denominador comum o protagonismo de uma voz feminina, que, em geral, busca o controle de sua própria vida, havendo a mudança para um protagonista masculino a partir de “Di lixão”, a décima narrativa do volume. Na sequência, há três outros contos com narradores homens, todos marcados por desfechos violentos. “A gente combinamos de não morrer”, penúltima história da coletânea, constitui-se a partir da multiplicidade de vozes — representação metonímica da obra como um todo —, que se apresentam à revelia da sua percepção como massa homogênea, buscando a representação de individualidade, de sujeitos portadores de subjetividades próprias. A voz feminina volta à ação no conto “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, o último da coletânea, em que, novamente, há a busca pela superação da vida corrente, pelo controle do próprio destino.

“Olhos d'água” é um retrato da convivência diária com a violência, travestida de formas diversas, contra o indivíduo negro. A partir da multiplicidade de vozes constitutivas das narrativas, e da insistência — que não deve jamais ser vista como repetição — na marcação de violência e deslocamento, faz-se presente o debate a respeito da constituição de identidade num ambiente propício à homogeneização, ao descarte da individualidade. Torna-se evidente, assim, que a obra é um gesto de resistência contra o silenciamento e o esquecimento, possuindo raízes na própria familiaridade de Conceição Evaristo com as realidades transpostas para o livro.

Retoma-se, então, uma ideia da autora apresentada no ensaio-testemunho “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” — a ideia de *escrevivência*. Na tentativa de mapear a origem de seu ímpeto criativo, a autora retorna à sua infância em revisita a certos elementos que, segundo ela, carregariam uma potência de criação. Assim, faz-se imperativo o apontamento à quase sobreposição entre escrita/criação e identidade, movimento presente também em “Olhos d'água”.

Evaristo, já ao final do texto, propõe a pergunta “O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semialfabetizadas, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” (EVARISTO, 2007, p. 20), e tateia uma resposta logo na sequência:

Tento responder. (...) 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 se pode 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. A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (EVARISTO, 2007, p. 20- 21).

Para a economia desta análise, mantém-se o foco nas últimas linhas da resposta de Conceição Evaristo, nas quais aparece a ideia de *insubordinação*, seguida pelo ferimento deliberado a uma “norma culta” e, por fim, como consequência, a busca pelo incômodo. Mais do que a própria “escrevivência” de que fala a autora, faz-se central aqui o olhar à corrupção de um padrão. Ao encontro do que diz Evaristo, Regina Dalcastagnè, pensando a narrativa brasileira contemporânea, afirma que “todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa”, do que parte para apontar como “a não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre muito bem disfarçados”. A tensão seria, assim, “resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu ‘devido lugar’ e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado” (DALCASTAGNÈ, 2013, p. 199).

Os contos de “Olhos d’água”, mais do que estruturados sobre temáticas um tanto específicas, carregam singularidades bastante evidentes. A linguagem é, assim, elemento central da obra.

A forma deve ser a forma de seu conteúdo

Não é forçoso reafirmar que a forma literária não é algo absolutamente particular de cada escritor, mas é partilhada entre todos os autores e leitores, uma vez que as formas são determinadas exatamente a partir daquilo que se quer dizer, utilizando uma estrutura definida tanto histórica quanto ideologicamente. A forma, assim, é repensada e reestruturada ao longo do tempo, de modo a responder da melhor maneira possível a seu conteúdo. Ela, portanto, *reage* ao conteúdo, atuando sempre de maneira ativa na economia do texto literário.

Mesmo havendo essa reação mútua entre a forma e seu conteúdo, porém, o estabelecimento histórico da forma é também produto de uma partilha independente do conteúdo abordado, como demonstra Terry Eagleton, ao comentar *A ascensão do romance*, de Ian Watt. Eagleton é enfático:

Não importa o conteúdo que um romance específico possa ter, ele compartilha certas estruturas formais com outras obras desse tipo: uma transição de interesse pelo romântico e sobrenatural para a psicologia individual e a experiência “rotineira”; uma concepção de personagem substancial e próxima à vida real; um interesse pelas fortunas materiais de um protagonista individual que se desloca por uma narrativa linear de evolução imprevisível; e assim por diante (EAGLETON, 2011, p. 51-52).

Cabe pensar, então, a forma literária como a convergência de fatores múltiplos, de origens diversas, com propósitos independentes, mas que, ainda assim, têm influência inegável sobre a estruturação do texto. Há, contudo, mesmo com a mutação das formas, a manutenção da própria literatura enquanto espaço de refundição da linguagem, uma vez que sua utilização desalojada se orienta, sempre, a partir de uma organização particular.

Em *Aula*, a leitura inaugural de Roland Barthes no Collège de France, proferida em 1977, há, já de início, ponderações que vêm ao encontro do que é dito aqui, expandindo o horizonte da forma literária para a própria literatura enquanto possibilidade de emancipação da linguagem.

Barthes afirma a linguagem, e, claro, sua manifestação sob a forma da língua, como principal instrumento em que se inscreve o poder e que, a partir disso, também perpetuaria a opressão na medida em que haveria, ele reconhece, de forma talvez radical, um “fascismo” da linguagem, “pois fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2013, p. 15), fato que ele ilustra a partir da língua francesa, sob a qual “sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*; o suspense afetivo social me é recusado” (BARTHES, 2013, p. 15). Sobre a língua, ele prossegue:

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida a possibilidade, a suspensão de julgamento requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras linguageiras. (...) Por outro, os signos de que uma língua é feita só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo; nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua. (BARTHES, 2013, p. 15-16).

Assim, Roland Barthes conclui, só restaria “trapacear com a língua, trapacear a língua”, e essa “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (2013, p. 17). Desse modo, a própria “prática de escrever” seria, por si só, um gesto emancipatório — exatamente como a insubordinação de que fala Conceição Evaristo ao comentar sua produção.

Ao mesmo tempo, Eagleton corrobora as ideias de Barthes por uma trilha diferente, apontando a ingenuidade que seria escavar uma obra literária buscando relacioná-la de maneira imediata com seu contexto social, com o cenário econômico, com o embate de classes. Para o teórico inglês, “os verdadeiros condutores da ideologia na arte são as formas da própria obra, não o conteúdo que delas podemos abstrair. Encontramos a marca da história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma superior de documentação social” (EAGLETON, 2011, p. 50).

A partir disso, então, nota-se a potência que a obra de Conceição Evaristo carrega ao abordar um conteúdo também a partir da forma, narrando repetidas formas de violência com uma linguagem que beira o ingênuo e, assim, faz-se autêntica — fugindo, em função disso, da produção de um relato antropológico, um ensaio sobre as formas da violência, sobre a marginalização dos sujeitos, sobre a desigualdade econômica. Nota-se, por fim, que a linguagem das personagens é, ao encontro de suas experiências, cotidiana, fato que torna os contos ainda mais poderosos: não há a narração de algo extraordinário, algo único, evento fora da curva. A repetição da violência, a naturalidade do léxico, o amortecimento das personagens diante das opressões é também parte importante da narrativa.

Ainda que a tentativa, aqui, não seja de reproduzir o efeito de *Olhos d'água*, uma vez que é a leitura da obra que produz a experiência abordada neste trabalho, apresenta-se a seguir uma seleção de fragmentos que ilustram tanto o afastamento de *Olhos d'água* daquilo

que Eagleton aponta como uma “ideologia dominante”², quanto a potência que, como consequência deste afastamento, os contos carregam.

O conto “Maria”, o quarto da antologia, ilustra a reação mútua entre forma e conteúdo relevante para esta análise. A narrativa começa:

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. 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. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2014, p. 39).

A leitura do trecho apresenta várias das características que fazem do texto, enquanto *forma*, algo a ser apontado. À exceção da utilização do discurso indireto livre — “O preço da passagem estava aumentando tanto!” —, já no princípio, a construção não se aproveita de qualquer mecanismo mais complexo de funcionamento, havendo ainda o apelo, de maneira direta, à sensibilidade do leitor, por meio da exposição, sem qualquer mediação, da situação social da personagem — e é a partir da simplicidade decorrente da posição que Maria ocupa na sociedade que a linguagem caminha, dirigindo-se a um horizonte convergente às possibilidades de produção e compreensão da própria personagem. A utilização do discurso indireto livre seria impossível se o narrador não se alinhasse, horizontalmente, a suas personagens. Assim, a descrição do narrador faz-se “plana”, e entrega ao leitor, já no primeiro parágrafo do conto, diversas características de Maria. O conto prossegue, movendo as engrenagens do enredo:

Ao entrar, um homem levantou lá de trás, do último banco, fazendo um sinal para o trocador. Passou em silêncio, pagando a passagem dele e de Maria. Ela reconheceu o homem. Quanto tempo, que saudades! Como era difícil continuar a vida sem ele. Maria sentou-se na frente. O homem sentou-se a seu lado. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjoos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele. Que bom! Nasceu! Era um menino! E haveria de se tornar um homem. Maria viu, sem olhar, que era o pai de seu filho. Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém. Sentiu uma mágoa imensa. Por que não podia ser de uma outra forma? Por que não podiam ser felizes? (EVARISTO, 2014, p. 40).

Novamente, a narração é plana, sem complexificações em sua construção. A personagem vê o homem, seu antigo companheiro, e reconstrói, sempre aos olhos do leitor, seu passado. Há, também de maneira recorrente, a utilização do discurso indireto livre como instrumento de penetração nas impressões de Maria.

² Cf. EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

É então, na sequência, que o personagem de quem o narrador fala, com quem a protagonista partilha as memórias, dá início a um assalto e, outra vez por meio do discurso indireto, o narrador leva o leitor em direção ao interior da personagem:

Ela sabia o que o homem dizia. Ele estava dizendo de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco-saudade no peito dele... Desta vez ele cochichou um pouquinho mais alto. Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. E logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos (EVARISTO, 2014, p. 41).

Há, neste trecho, além dos expedientes já apontados, uma nova estrutura que recorre ao longo da obra — a utilização do substantivo composto, mas perfeitamente inteligível, “buraco-saudade”. A construção narrativa, que progressivamente incorpora com maior frequência as impressões de Maria, é bastante competente em borrar as divisões de discurso do narrador e da própria personagem, articulando a estrutura — a forma — com aquilo que é apresentado *por meio* da estrutura. Quando se lê “ele estava dizendo de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida”, nota-se uma simplicidade que é própria da protagonista. O narrador, assim, incorpora a linguagem e transforma-se em um semelhante, desierarquizando a construção narrativa — não é uma voz superior que apresenta as personagens, senão uma voz semelhante, que partilha das mesmas construções das figuras retratadas nos contos. Narra-se, desse modo, com naturalidade, integrando forma e conteúdo.

No conto “Di Lixão”, cuja narração se dá colada a uma voz masculina, é também possível encontrar marcas de linguagem que merecem destaque. O enredo, bastante simples, dá conta de um fluxo intenso de memórias do narrador, que, em seus últimos momentos de vida, relembra da figura da mãe. O caráter acentuadamente direto que marca o texto aparece já no princípio:

Pela primeira vez, depois de tudo, se lembrou da mãe. Ainda bem que aquela puta tinha morrido! Ele sabia quem havia matado a mulher (...). Não gostava mesmo da mãe. Nenhuma falta ela fazia. Não aguentava a falação dela. Di, vai para a escola! Di, não fala com meus homens! Di, eu nasci aqui, você nasceu aqui, mas dá um jeito de mudar o seu caminho! Puta safada que vivia querendo ensinar a vida para ele. Depois, pouco adiantava. Zona por zona, ficava ali mesmo. Lá fora, o outro mundo também era uma zona. Sabia quem tinha matado a mãe. E daí? O que ele tinha com isso? (EVARISTO, 2014, p. 78).

Chama a atenção a incorporação do discurso das personagens pelo narrador — primeiro, de Di Lixão, o protagonista; depois, de sua mãe, ainda que mediada pela voz do jovem. Há, além disso, entre as vozes, uma tensão que se faz presente na sequência, provocando uma distensão também na leitura:

A dor que Di Lixão sentiu naquele dia voltava agora. O que era aquilo? Naquele dia a mãe havia puxado a bimbina dele. Agora ele era grande, experimentado na vida. Tinha levado um chute no saco, nos ovos. E doía para cacete. A vontade de mijar se confundia com a dor. Naquela época, pensava que a bimbina só servia para mijar, mijar, mijar. Agora não! Tinha crescido, a bimbina se transformado em pau, cacete. Há muito

tempo havia descoberto que bimbina grande, em pé, tinha outro fazer. Tinha experimentado isto nos quartos daquelas putas (EVARISTO, 2014, p. 79).

Também aqui aparecem os espaços em disputa de que fala Dalcastagnè — claro que seu apontamento remete a perspectivas ideológicas diferentes quando se pensa em *forma literária*, mas a tensão linguística presente no conto apresenta metonimicamente a mesma relação de disputa pelo terreno da linguagem. No mesmo sentido, há em “Di Lixão” novos substantivos compostos, como “ovos-vida” e “quarto-marquise”, também marcas de um tensionamento entre a figura arquetípica de cada um dos primeiros substantivos que compõem a construção.

Por fim, tem-se o desfecho abrupto — em espelho da trajetória de Di Lixão —, quando, “retomando a posição de feto” — a figura do “feto” presente mais de uma vez, abalando a percepção humanizada do filho pela mãe —:

Um transeunte passou e teve a impressão de que o garoto estava morto. Um filete de sangue escorria de sua boca entreaberta. Às nove horas o rabeção da polícia veio recolher o cadáver. O menino era conhecido ali na área. Tinha a mania de chutar os latões de lixo e por isso ganhara o apelido. Sim! Aquele era o Di Lixão. Di Lixão havia morrido (EVARISTO, 2014, p. 80).

Narrativa que também merece destaque é a penúltima de *Olhos d'água*, “A gente combinamos de não morrer”. Já no primeiro parágrafo, chama a atenção a intensidade com que o conto tem início; a partir daí, são introduzidas as personagens, parágrafo a parágrafo, mantendo o ritmo veloz e a violência das narrativas precedentes. Tem-se, neste contexto de múltiplas vozes, um amálgama de tragédias. A personagem Bica, no princípio, narra a morte de Idago, adolescente que havia “falado demais”. A partir de então, desencadeia-se um mosaico de vozes, de perspectivas sobre as próprias relações humanas. Retomando alguns dos fios condutores de narrativas anteriores, como a violência, a tensão da linguagem, o não-lugar das personagens negras, “A gente combinamos de não morrer” é, em síntese, uma antologia de resistências diárias, de obstáculos ao acordo das personagens — que, por suas vezes, dão título ao conto. Os expedientes, assim, reaparecem. Primeiro, o jogo com o léxico:

É como se o medo fosse uma coragem ao contrário. Medo, coragem, medo, coragemedo, coragemedo de dor e pânico. A festa está se dando. Balas enfeitam o coração da noite. Não gosto de filmes da tevê. Morre e mata de mentira. Aqui, não. Às vezes a morte é leve como a poeira. E a vida se confunde com um pó branco qualquer. Às vezes é uma fumaça adocicada enchendo o pulmão da gente (EVARISTO, 2014, p. 100).

O tom mantém-se, à beira da ingenuidade; uma voz à caça de beleza na aridez que a circunda. De distinção, neste conto, há a multiplicidade de vozes, os vários narradores que se alternam. Ainda assim, lê-se “coragemedo”, construção lexical que repete um movimento presente em várias das outras narrativas.

Repete-se, também a apresentação banal da morte de jovens: “Idago olhou para ela de soslaio, pediu a benção e saiu. Nem desceu o morro. Vacilou, dançou. Minha mãe recebeu a notícia que ela já esperava. Foi lá, acendeu uma vela perto do corpo” (EVARISTO, 2014, p. 101). É importante ressaltar, assim, que, apesar da variação da voz

de quem narra — por vezes a menina Bica, por vezes a mãe, por vezes o assassino de Idago —, os procedimentos linguísticos retomam alguns daqueles já utilizados em narrativas anteriores, acentuando o caráter deliberado de sua introdução recorrente.

Neste penúltimo conto, além disso, chama a atenção a reflexão sobre a própria *palavra*. Primeiro, tem-se a mãe relembando com ironia do trecho de uma oração — “Filhos? Não sou boba, só dois. Cuspi fora uns quatro ou cinco. Provoquei. ‘*Eu confessor, me confesso a Deus, meu zeloso guardador, bendito sois vós, que olhe por mim*’” (EVARISTO, 2014, p. 101) — e, no fragmento seguinte, tem-se Bica relembando a razão da morte de Idago — “O saber compromete, penso eu. Idago sabia, falou, dançou. Morreu. Feriu o código de honra, a palavra dada. A palavra que não se escreve, pois escrita está na palma e na alma de cada um. É preciso trazer sempre a mão aberta. O jogo é limpo. Traiu, caiu” (EVARISTO, 2014, p. 102); e então “Afinal meu irmão já não era tão inocente. Estava com onze anos; eu tinha doze. Ele já sabia o alcance de suas palavras. Sabia do alcance de falas como aquelas” (EVARISTO, 2014, p. 103). Mais ao final, lê-se ainda

Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida (EVARISTO, 2014, p. 108).

É assim que o conto chega ao final, com a citação de “um verso que li um dia: ‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...” (EVARISTO, 2014, p. 109). A preocupação com a linguagem, aqui, ao final da obra, penetra a realidade das personagens, enovela-se com a palavra das personagens; com Idago, vítima de sua própria eloquência.

Resta pensar, a partir dos contos, na maneira mais adequada de abordar o texto de Conceição Evaristo. Sem jamais perder no horizonte o diálogo — aqui, central — entre forma e conteúdo, cabe pensar na razão de existência dessa forma, que, sem dúvida, transcende o acaso. Regina Dalcastagnè, no mesmo artigo já citado aqui, ao colocar em xeque a metodologia ideal para se analisar uma literatura dissonante, afirma como

podemos desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes, ou, ao contrário, usar as convenções estéticas mais arraigadas no campo literário para referendar essa obra dissonante, mostrando que ela poderia, sim, fazer parte do conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade, desde que olhada sem preconceito (DALCASTAGNÈ, 2013, p. 202).

O que está em jogo, para a pesquisadora, é uma opção metodológica que permita uma análise competente da obra sem, contudo, excluí-la do sistema literário. *Olhos d'água*, sob essa perspectiva, faz um movimento bastante interessante de recusar deliberadamente as “convenções estéticas” de que fala Dalcastagnè como símbolo de rompimento com um padrão já amortecido de recepção de literatura. Em 1973, ao encontro disso, Roland Barthes e seu “O prazer do texto” já haviam colocado em oposição os textos de “prazer” (*plaisir*) e “fruição” (*jouissance*), afirmando os primeiros como textos que reforçariam a cultura e os segundos como textos que provocariam descontinuidade e, assim, incômodo:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura.

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2017, p. 20-21).

Nesse sentido, *Olhos d'água* é uma obra que coloca o leitor “em crise na sua relação com a linguagem”.

Um gesto ativo, à guisa de conclusão

A partir da leitura dos fragmentos sob uma ótica disposta a ressaltar operações de linguagem, nota-se que Conceição Evaristo é uma autora que responde ativamente ao lugar que ocupa. Em entrevista a O Globo, ela afirma: “Eu sempre tenho dito que a minha condição de mulher negra marca a minha escrita, de forma consciente inclusive. Faço opção por esses temas, por escrever dessa forma. Isso me marca como cidadã e me marca como escritora também” (CAZES, 2016, s/p). A consciência da ruptura estética é central, como elemento a ser somado à análise desenvolvida neste artigo. Já no ensaio em que Evaristo descreve sua *escrivência*, denominação poética e pessoal de um movimento mais amplo de subversão de determinados parâmetros estéticos — tal qual o ferimento deliberado à norma padrão, a que a autora faz referência —, fica evidente a reação individual aos parâmetros históricos e suas balizas estéticas.

Regina Dalcastagnè insiste, nesse sentido, no reconhecimento e na legitimação de “novas vozes, vozes ‘não autorizadas’” (2013, p. 199), definição sob a qual a voz de Evaristo se encaixaria com alguma naturalidade — o jogo proposto pela autora, assim, é justamente este; o tensionamento entre a produção de literatura por uma voz não autorizada e o cânone estético, a expectativa do leitor confortável. O Prêmio Jabuti, com o qual *Olhos d'água* foi agraciado, é ainda outro fator a acrescentar desconforto na relação.

Conceição Evaristo responde ativamente ao lugar que ocupa ao delimitar com tamanha rigidez seu projeto literário — ao qual se integram opções temáticas tanto quanto opções estéticas. Assim, o trabalho autoral de Evaristo se produz no entrecruzamento dos discursos tensionados e, ao encontro do que diz Barthes, sua literatura dissolve o “fascismo” da linguagem justamente pela inclusão, no projeto estético, da “língua comum”. Ainda além, tematiza-se a experiência rotineira da violência à exaustão, o que também provoca tensões com a forma superficialmente despreocupada.

A partir disso, é fundamental sublinhar como, em função da incorporação de vozes dissonantes, abre-se também a possibilidade de direcionamento do texto a um perfil de leitor diferente daquele pressuposto por um livro vencedor do Jabuti — inclui-se, aqui, um leitor ainda em processo de formação, cuja experiência de leitura é, por vezes, ainda restrita; um leitor, em última instância, que se enxergue nas personagens de *Olhos d'água*. Desse modo, a operação realizada pela obra de Conceição Evaristo é a subversão, em grande escala, do destino corriqueiro de uma obra literária. Se, em geral, a complexidade linguística ou narrativa de uma determinada obra acaba por afastar um leitor recém-formado ou ainda em formação, cujo repertório é bastante restrito, Evaristo apresenta um livro que propõe o inverso. Assim, a redução da sintaxe a uma leitura direta, crua, que incorre por vezes em clichês que saltam aos olhos do estereotípico “bom leitor”, é também parte do

direcionamento da obra aos leitores representados pelos contos de *Olhos d'água* — leitores que, vítimas de violências múltiplas, sofrem também o acesso escasso à escolaridade.

O gesto de Conceição Evaristo consolida, assim, seu projeto, uma vez que o texto — bastante competente em retratar, por meio da ficção, a marginalização de certas figuras dentro da sociedade — é também tentativa de dissolver uma hierarquização consolidada no recebimento da obra literária. Desenraiza-se, nesse sentido, o leitor confortável, arquetípico, e provoca-se, como consequência, algum tensionamento na recepção.

A obra, então, em níveis variados, procura as possibilidades de rompimento com as expectativas, com a ideologia corrente, com as estruturas dominantes. Mesmo além da linguagem, camada em que ocorrem as principais operações propostas por “Olhos d'água”, nota-se a força centrífuga da obra também em suas narrativas. O amortecimento provocativo diante das formas de violência; o protagonismo enfático das mulheres negras; a narração por vozes múltiplas, dissonantes³.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAZES, Leonardo. **Conceição Evaristo**: a literatura como arte da “escrevivência”. O Globo, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928#ixzz4uI5x7hQW>. Acesso em: 31 mar. 2019.

CORREIA, Ana Paula J. Olhos d'água, de Conceição Evaristo. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 31, jun./2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. A narrativa brasileira contemporânea: um território em disputa. In: WEINHARDT, Marilene *et al.* (org.). **Ética e estética nos estudos literários**. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 199-205.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (org.) **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2014.

³ Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.