

O andar dançante da poética de Conceição Evaristo

The Dancing Walk of Conceição Evaristo's Poetry

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva

Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais

brunasoliveira.839@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre os poemas de Conceição Evaristo, tendo em vista seu caráter fortemente narrativo, à luz de discussões sobre os limites entre poesia e prosa. Foram analisados forma e conteúdo, em sua correlação e copresença, a partir de discussões sobre a literatura contemporânea, associadas ao emprego de determinados recursos estéticos. Verificou-se que a poética de Evaristo rompe os limites entre diferentes gêneros, culminando em poemas com passos de prosa, isto é, em uma escrita híbrida dotada de um andar dançante, oriundo da fusão entre o andar e a dança, associados por Paul Valéry (1991), respectivamente, à prosa e à poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; literatura contemporânea; poesia; poema em prosa.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on Conceição Evaristo's poems, considering their strongly narrative character, from discussions about the boundaries between poetry and prose. Form and content were analyzed, in their correlation and co-presence, from discussions on contemporary literature, associated with the use of some poetic resources. It was found that Evaristo's poetry breaks the boundaries between different genres, culminating in poems with prose steps, that is, in a hybrid writing composed of a dancing walk, originated from the fusion between walking and dancing, associated by Paul Valéry (1991), respectively, to prose and poetry.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; contemporary literature; poetry; prose poem.

Primeiros movimentos

De acordo com Marcos Siscar (2015), as distinções entre poesia e prosa, pensando os limites entre elas, compreendem uma discussão antiga, porém ainda pouco aprofundada. Embora o mais comum na história das combinações entre os dois gêneros seja a emergência do poema em prosa, existem ainda muitas variações, de modo que “a mestiçagem da poesia com os outros gêneros’, na expressão de Jean-Claude Pinson, faz parte do horizonte de nossa época” (Siscar, 2015, n.p.).

Além disso, Siscar ressalta que a prosa é uma questão de poesia, afinal, as relações entre esses gêneros seriam uma das questões mais relevantes da reflexão atual da poesia sobre si mesma.

Destacam-se nos estudos recentes sobre a poesia uma procura por outras relações com o real e com a forma, culminando em um interesse cada vez mais recorrente por temas contemporâneos e em um distanciamento do aspecto normativo da tradição poética, gerando maiores aproximações com o terreno da prosa. Nessas novas tendências, inclusive, percebe-se certa rejeição ao entendimento da poesia como expressão autônoma, valorizando a experiência, de modo que “aproximar-se da prosa seria uma maneira de dar um passo na direção do real, da imediatez antes excluída pelo sentido do ‘mistério’; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes” (Siscar, 2015, n.p.).

O interesse por problemáticas externas ao terreno da arte é justamente uma das principais faces da estética contemporânea. O que nos conduz, segundo Florencia Garramuño (2014b), a reflexões sobre questões e consequências da arte fora de suas fronteiras. De acordo com a autora, também se destacam na estética contemporânea hibridismos diversos, entre linguagens artísticas, meios, dispositivos, suportes, materiais etc., que questionam os limites entre as diferentes disciplinas no campo das artes e da literatura. Tais mesclas colocariam em pauta ideias de pertencimento, especificidade e autonomia de um meio, fenômeno que Garramuño (2014a) nomeia como formas do não pertencimento ou da não pertinência, até chegar na noção de impertinência da arte.

Para Garramuño (2014b), o aprimoramento dos poderes da arte, permitindo que ela possa interferir no que lhe é externo, seria um dos efeitos mais perceptíveis e promissores dessa estética inespecífica. Nesse sentido, a autora percebe uma relação entre as práticas literárias e a experiência contemporânea, através da articulação entre textos e e-mails, blogs, discursos antropológicos, fotografias etc., bem como pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como o ensaio, o documental e as memórias, além de tensões entre poesia e prosa.

As considerações de Paul Valéry (1991) sobre as distinções entre a prosa e a poesia constituem um ponto de partida bastante interessante para se pensar determinadas relações entre os dois gêneros. Separando-os completamente, o crítico francês os associa, respectivamente, a metáfora do Andar e da Dança. Aquela, Valéry define como uma atividade repetitiva e pouco aperfeiçoável, sempre com um objetivo específico, como “a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc.” (Valéry, 1991, p. 212).

Para tanto, são estabelecidos um curso, uma velocidade e um prazo delimitado. Uma vez alcançado o objetivo proposto,

quando o homem que andava [...] atingiu seu lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. (Valéry, 1991, p. 212)

Ora, tão logo a “linguagem útil”, da qual o único destino é ser compreendida, completa seu propósito, desaparece. De modo que “saberei que fui compreendido através desse fato extraordinário, o de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu sentido” (Valéry, 1991, p. 213).

Já a Dança, por outro lado, possibilitaria diferentes combinações e variações. Caracterizada por Valéry como um conjunto de atos que têm seu fim em si mesmos, ela não teria por finalidade dirigir-se a determinado lugar. Assim, se busca “um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio” (Valéry, 1991, p. 212). A partir de ritmos auditivos, com movimentos regulares que podem ser realizados no mesmo lugar, seu propósito seria o de criar e conservar um certo estado. Logo, o poema-dança “não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituir-la identicamente” (Valéry, 1991, p. 213).

De forma semelhante, Décio Pignatari (2004) também distingue prosa e poesia através de definições muito bem delimitadas, que se aproximam das de Valéry. No caso do crítico brasileiro, o “andar” da prosa é definido como signos-para, enquanto a “dança” da poesia recebe o nome de signos-de:

Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. (Pignatari, 2004, p. 11).

Ambos os críticos, portanto, diferenciam prosa e poesia indicando que, enquanto aquela conduziria a uma ação, esta se encerraria em si mesma. Mas

Pignatari acrescenta que os dois gêneros também se distinguem pela colocação dos acentos tônicos, com espaços maiores ou menores separando-os, o que estabeleceria ritmos diferentes. Nesse sentido, a distinção da prosa, nas palavras de Antonio Cândido (2006), seriam os grandes intervalos entre os acentos tônicos, tendo em vista que, no caso da poesia, o ritmo dependeria “da situação recíproca de acentos tônicos, que devem suceder-se a certos intervalos que não podem ser demasiado extensos” (Cândido, 2006, p. 95). Por outro lado, no verso livre, a unidade se daria de forma distinta: por uma correlação ritmo-significado, que o diferencia da prosa através de elementos como os cortes de sonoridade e o emprego de figuras de repetição e harmonia.

Ainda segundo Cândido, é comum nos familiarizarmos mais rapidamente com a prosa do que com a poesia, já que o meio de expressão daquela se aproxima muito mais da linguagem cotidiana. Mas a poética de Conceição Evaristo, dotada de uma força narrativa tão forte, parece jogar sempre nos limites entre os dois gêneros. Pensando então a partir desse lugar contemporâneo em que as fronteiras, se existem, são para ser rompidas, misturadas, confundidas, não poderíamos encontrar nos poemas de Evaristo um certo andar dançante, em que a “linguagem útil” alcança o sentido, por meio de um trajeto determinado pelo ritmo, que não desvanece na chegada a seu destino?

O andar dançante da poética de Conceição Evaristo

Os poemas de Evaristo são fortemente marcados pela experiência comum, pelo real em uma de suas faces mais obscuras: a opressão a indivíduos subalternizados. Com uma escrita que parte das vivências coletivas desses sujeitos, para a qual a escritora criou o termo Escrevivência¹, Evaristo (2014) afirma retirar da própria experiência o substrato para suas criações: “toda a minha escrita [...] é contaminada pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. É uma história compartilhada por muitas e muitas mulheres. Da África à diáspora” (Evaristo, 2014, n.p.). Tomemos como exemplo o seguinte trecho do poema “Certidão de óbito”:

¹ Conceito que delineia uma escrita oriunda da experiência coletiva de indivíduos subalternizados, a partir do qual Conceição Evaristo, em suas próprias palavras, tenta “escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade” (Evaristo, 2014, p. 31).

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.
(Evaristo, 2017, p. 17).

Com um tom de denúncia, o poema revisita a história de escravização de pessoas negras no Brasil para traçar um paralelo que culmina na violência ainda praticada contra essas pessoas na contemporaneidade. Ao afirmar que “a certidão de óbito [...] veio lavrada desde os negreiros”, Evaristo (2017) inscreve o assassinato de pessoas negras como herança colonial, institucionalizada e persistente. As imagens das valas e da bala que “não erra o alvo” revelam uma violência programada, operando como engrenagem de um sistema que marginaliza e elimina. Trata-se de uma crítica contundente à estrutura social que perpetua a exclusão, evidencian- do como o legado escravocrata continua a pesar sobre esses corpos. Ao mesmo tempo, o poema os reconhece como sujeitos históricos, portadores de memória e agentes de resistência. Assim, a escrita de Evaristo, marcada pela escrevivência, transforma o trauma em linguagem, e a linguagem em instrumento de luta, em- penhada em reescrever, verso apóis verso, o destino imposto desde os negreiros.

De forma semelhante, o poema “Favela” escancara a realidade violenta que assola muitas das pessoas que ali habitam, a maioria delas, sabemos, negras:

Barracos
montam sentinelas
na noite.
Balas de sangue
derretem corpos
no ar
Becos bêbados
sinuosos labirínticos
velam o tempo escasso
de viver.
(Evaristo, 2017, p. 45).

A tessitura imagética desse trecho revela uma paisagem marcada pela pre- criadade e pela violência cotidiana. Os “barracos” que “montam sentinelas na noi- te” evocam uma vigilância silenciosa, como se os próprios espaços habitacionais precisassem resistir à ameaça constante. A metáfora das “balas de sangue” que

“derretem corpos no ar” intensifica a brutalidade da violência armada, enquanto os “becos bêbados, sinuosos, labirínticos” sugerem um território confuso e opressivo, onde o tempo de viver é escasso e vigiado. Evaristo constrói, assim, uma poética da denúncia, em que o espaço da favela não é apenas cenário, mas corpo coletivo vulnerável – e resistente. A escrita, mais uma vez marcada pela escrevivência, transforma o cotidiano em testemunho, e o testemunho em ato político.

Logo, alguns dos principais temas que permeiam a poética de Evaristo passam pelos diferentes percalços enfrentados por pessoas negras e periféricas em nosso país, como o racismo, a violência, a fome e a exploração. O conteúdo social que, segundo Alfonso Berardinelli (2007), ao citar Adorno, é inerente à natureza e à qualidade estética da obra de arte e da própria lírica, assim como a “subterrânea corrente coletiva”, surgem nos poemas da autora evocando a “verdade nua” dos subalternizados, de modo que “podem manifestar-se poeticamente em sua nudez antirretórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura ‘sobre a pobre gente’, programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade” (Berardinelli, 2007, p. 37). O que ganha ainda mais potência ao considerarmos que na escrita de Evaristo o corpo do texto carrega o olhar de quem experimentou na própria pele as vivências que descreve.

Mas a análise poética, como bem nos lembra Berardinelli, deve pautar-se tanto em um estudo do conteúdo, quanto da forma. De acordo com o crítico italiano, ambos devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, entendendo-se que “não há ‘lírica individual’ que não se comunique subterraneamente com uma ‘corrente coletiva’, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível” (Berardinelli, 2007, p. 38). É um dos recursos poéticos mais importantes, de acordo com Giorgio Agamben (1999), é o *enjambement*. Assim como a cesura, ele seria um tipo de corte de versos, com a diferença de que não respeita os limites dos sintagmas, provocando uma tensão entre som e sentido.

Massaud Moisés (2004) define o verso como uma sequência de sílabas ou fonemas que compõem uma unidade rítmica e melódica. Além disso, esses elementos que constituem o verso podem ou não estar distribuídos em uma mesma linha do poema. Nesse caso, a cesura não daria conta de demarcar os limites de um verso, considerando que a unidade de sentido que o compõe pode ultrapassar os limites entre uma linha poética e outra. O *enjambement*, termo francês que em português também é conhecido como encadeamento, cavalgamento e transbordamento, representaria a divisão da unidade de sentido, provocando uma pausa. Ademais, Moisés o define como:

o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sistem-se e a última palavra da linha conecta-se com a primeira da seguinte estabelecendo a ruptura da cadencia determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe. (Moisés, 2004, p. 143).

Ou seja, o *enjambement* seria uma pausa que conecta um verso a outro, nele imprimindo certas modificações. Norma Goldstein (1999) pontua que o recurso provoca um choque, uma tensão capaz de gerar ambiguidade e de interferir na produção de sentido.

Para Agamben, o que diferenciaria a poesia da prosa seria justamente a possibilidade de *enjambement*, que ele define como uma pausa prosódica e semântica. Além disso, segundo o crítico italiano, para se considerar um discurso como poético, o *enjambement* deve ser ao menos virtualmente possível. Mas logo após a quebra, o verso estende uma ponte para o seguinte, reconectando-se àquilo que expulsou para fora de si, gesto que esboça uma figura de prosa. O *enjambement* também seria, portanto, um símbolo da aspiração ao “essencial hibridismo de todo o discurso humano”, na figura do “andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia” (Agamben, 1999, p. 32). Nesse sentido, segundo Agamben (2002), é possível que, no último verso, o poema se transforme em prosa, posto que já não há a possibilidade de *enjambement*. Por essa perspectiva, o poema ensaiaria, então, a destruição da “máquina poética”, que se precipita no silêncio, mas não sem antes insinuar uma ideia de prosa. Essa reflexão traz à tona, uma vez mais, a fragilidade dos limites entre poesia e prosa.

No mesmo contexto, Garramuño (2014b) nos fala sobre poemas com passos de prosa, caracterizando-os como momentos em que a poesia convoca o outro de si, que é a prosa. Esses poemas apresentariam versos sem cortes, com *enjambement* virtualmente marcado, estendendo-se por meio de repetições e ecolalias, além de apresentarem um impulso de narrar, com inserções recorrentes de frases da fala cotidiana ou da canção popular e até mesmo com encenações de diálogos. Como resultado desse hibridismo, ao mesmo tempo em que a identidade do poema é assumida, ela é lançada para fora de si, moldando, num sentido político, uma poesia que questiona o próprio, o específico, a identidade e o pertencimento.

O *enjambement* ocupa um papel importante na poética de Evaristo, auxiliando na construção do ritmo de seus poemas e marcando, de um verso a outro, transposições muito bem elaboradas. Um dos melhores exemplos do trabalho da autora com esse recurso é o poema “Para a menina”. Vejamos o fragmento a seguir:

Desmancho as tranças da menina
e os meus dedos *tremem*
medos nos caminhos
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina
e as minhas mãos *tropeçam*
dores nas marcas-lembraças
de um chicote traiçoeiro.

(Evaristo, 2017, p. 36, grifos próprios).

A escolha, muito bem calculada, por situar os cortes logo após as palavras destacadas, passa, de um verso a outro, da materialidade do corpo para a intangibilidade das emoções. Ademais, as duas estrofes, em seus três primeiros versos, são paralelas, de modo que o *enjambement* sempre se situa no mesmo ponto. O que se confirma a partir da identificação da seguinte estrutura sintática, repetida com exatidão nas duas estrofes:

Verbo/artigo/substantivo/preposição/substantivo
Conjunção/artigo/pronome possessivo/substantivo/verbo
Substantivo/preposição+artigo/substantivo

Dessa forma, o uso do *enjambement* determina uma composição rítmica muito bem demarcada na poética de Evaristo. Mais do que um procedimento estilístico, ele opera como uma estratégia de ruptura e deslocamento, tensionando os limites formais do verso para dar vazão a experiências que transbordam o enquadramento tradicional da linguagem poética. Ao fragmentar o corpo do texto, Evaristo também fragmenta o corpo social, marcado por violências históricas, reinscrevendo-o em uma sintaxe própria, insurgente, que desafia a linearidade e a previsibilidade da norma. O *enjambement*, nesse contexto, não apenas estrutura o ritmo, mas encarna o gesto político de uma escrita que se recusa a ser contida.

Outro recurso fundamental nos estudos da relação conflituosa entre o ritmo sonoro e o sentido em poesia, é a rima. Afinal, “o que é a rima senão o deslocamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia?” (Agamben, 2002, p. 143). A “palavra-rima”, para usar a linguagem de Agamben, representaria, portanto, um lugar de indefinibilidade, entre a homofonia – assemântica – e a palavra – semântica –, demarcando uma complementaridade entre som e sentido.

O uso da rima já era frequente, segundo Cândido, ao menos desde os séculos XI e XII. Mas foram os trovadores provençais que a aperfeiçoaram, fazendo dela uma estratégia imprescindível para a poesia em idioma vulgar. No decorrer do modernismo, foram criados poemas com muito mais liberdade no emprego da rima, inclusive optando-se cada vez mais pelo verso livre, com ritmos próprios. Assim, teria se iniciado, de acordo com Cândido, uma busca por um “som de prosa”, por meio do que ele define como dessonorização² do verso, seguida de uma ressonorização em outros termos, permitindo situações de supressão da rima e de quebra da regularidade rítmica. Evidencia-se, portanto, que a poesia já caminhava rumo ao aspecto impertinente que assumiria na contemporaneidade.

A rima é apontada por Cândido como o recurso central para se produzir efeitos especiais de sonoridade do verso, de modo que sua principal função seria a de

criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas. (Cândido, 2006, p. 62).

Logo, a partir da criação de sons recorrentes, as rimas estabelecem uma sonoridade contínua que contribui para o ritmo do poema. Muitas vezes, inclusive, formamos nossa percepção de um determinado poema a partir de nossa apreensão desses sons, independentemente dos sentidos semânticos.

Embora o uso da rima não seja recorrente na poética de Evaristo, sua presença, ainda que esporádica, revela-se bastante significativa. Ela atua em consonância com outros procedimentos estilísticos, contribuindo para a construção do ritmo. Nos poemas em que a rima se faz presente, nota-se que seu emprego não segue padrões regulares: Evaristo não utiliza rimas emparelhadas, o que reforça a tendência de sua escrita a versos mais livres, mesmo quando a escritora recorre a estratégias poéticas tradicionais. Não é incomum, inclusive, encontrarmos poemas com apenas um par de rimas ao longo de toda a composição. Tomemos o exemplo do seguinte fragmento, extraído do poema “Clarice no quarto de despejo”:

² Nas palavras de Cândido, “dessonorização” não se refere à sonoridade de cada palavra, mas à diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes.

Macabeando minhas agoniias, Clarice.
Um amargor pra além da fome e do frio,
da bica e da boca em sua secura.
De mim, escrevo não só a penúria do *pão*,
cravo no lixo da vida, o desespero
uma gastura de *não* caber no peito
e nem no papel.
Mas ninguém me lê, Clarice,
para além do resto.
Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço,
– a *solidão*.
(Evaristo, 2017, p. 94, grifos próprios).

Percebe-se que as palavras-rimas negritadas, não emparelhadas, figuram nesse poema no fim de um verso e no meio de outro, para então irmanar-se à última palavra da estrofe. Além disso, essa é a única combinação de rimas encontrada em toda a extensão desse poema. E o mais interessante é que ela se situa justamente no único trecho escrito em primeira pessoa, já que o restante, antes e depois desse fragmento, está em terceira. Esse recurso, ao tornar a passagem mais rítmica, aproxima, em diálogo com o conteúdo, do terreno das emoções.

Tal estratégia também estabelece uma oposição à ideia apresentada logo depois, em que Clarice “pensa para Carolina” (Evaristo, 2017, p. 94), expressão que retoma o comportamento de pessoas brancas que decidem falar em nome de pessoas negras, retirando delas o direito de falarem por si próprias. Ora, no excerto exposto, com profundidade e melancolia, Carolina pensa e fala por si mesma, ainda que ignorada por Clarice. Portanto, essa escolha formal de inserir uma rima isolada em meio a versos predominantemente livres, parece operar como um gesto de resistência estética, que reforça a singularidade da voz enunciadora. Ao surgir no único trecho em primeira pessoa, a rima não apenas intensifica o ritmo, mas também marca o momento em que Carolina assume plenamente sua agência discursiva, rompendo com a lógica de silenciamento denunciada no restante do poema. A musicalidade, ainda que discreta, atua como um sinal de presença, uma espécie de eco que reverbera a potência de quem escreve a própria história mesmo em meio à dor e à exclusão.

Outro exemplo interessante do uso da rima por Evaristo encontra-se neste fragmento do poema “Malungo, brother, irmão”:

Os homens constroem
no tempo o *lastro*,
laços de esperanças
que amarram e sustentam
o *mastro* que passa
da vida em vida.
(Evaristo, 2017, p. 19, grifos próprios).

Mais uma vez, deparamo-nos com uma rima não emparelhada, situada no fim de um verso e no começo de dois outros. Essa estratégia de rimar um mesmo som em mais de duas palavras diferentes também é recorrente na escrita de Evaristo. No caso deste poema, inclusive, a rima se realiza como um efeito da paronomásia, já que as palavras “lastro”, “laço” e “mastro”, embora dotadas de sentidos distintos, possuem sonoridades muito semelhantes. A combinação sonora entre esses vocábulos não apenas cria um efeito rítmico, mas também constrói uma rede semântica que reforça o sentido do poema. O lastro, como base ou sustentação, remete à ancestralidade e à memória coletiva; o laço, por sua vez, evoca vínculos afetivos e comunitários; e o mastro, elemento de navegação, sugere travessia, deslocamento e continuidade. Ao rimar essas palavras, Evaristo entrelaça conceitos de sustentação, afeto e movimento, alguns dos pilares que estruturaram a experiência diaspórica e a resistência negra.

O manejo da oralidade, em sua transposição para a linguagem poética, revela-se como um traço expressivo da escrita de Evaristo. No poema “Brincadeiras”, a autora se apropria de diversas cantigas de roda – tradicionais na cultura oral – para recriar uma realidade em que a doçura da infância caminha lado a lado com a violência. Nesse caso específico, a presença marcante da rima, característica das cantigas populares, é incorporada como elemento estruturante do poema:

O pião entrou na roda
e tombou
sozinho e sem *par*
pôs ali o *pezinho*
preso como escravo de *caxangá*.
(Evaristo, 2017, p. 46, grifos próprios).

Ao trabalhar com cantigas de roda, Evaristo não está apenas evocando a infância, mas também ativando uma memória coletiva que pertence à cultura oral afro-brasileira. A oralidade, nesse contexto, é mais do que estilo: é estratégia política e estética. Ela recupera saberes que foram historicamente marginalizados pela escrita hegemônica, e inscreve no poema vozes que resistem ao apagamento.

Com isso, a escolha por cantigas populares, muitas delas transmitidas de geração em geração, reforça o papel da poesia como espaço de preservação e reinvenção da memória, da ancestralidade.

Ao associar o jogo à escravização, o poema subverte o imaginário da brincadeira, revelando uma infância negra atravessada por experiências de violência, abandono e racismo. Essa ironia amarga é uma marca da escrita de Evaristo, que não nega a beleza, mas a entrelaça com a dor, criando uma poética que é ao mesmo tempo doce e cortante. A musicalidade, nesse contexto, funciona como armadilha poética: atrai o leitor para um universo aparentemente lúdico, para em seguida revelar, com força, a violência que o atravessa.

Há ainda, na escrita de Evaristo, casos em que as rimas são construídas a partir da repetição de uma ou mais sonoridades ao longo de todo o poema, como acontece em “A menina e a pipa-borboleta”:

A menina da pipa
ganha a bola da vez
e quando a sua íntima
pele, macia seda, *brincava*
no céu descoberto da rua,
um barbante áspero,
másculo cerol, cruel
rompeu a tênue linha
da pipa-borboleta da menina.

E quando o papel, seda esgarçada,
da menina estilhaçou-se
entre as pedras da calçada,
a menina rolou
entre a dor e o abandono.

E depois, sempre dilacerada,
a menina expulsou de si
uma boneca ensanguentada
que afundou num banheiro
público qualquer.

(Evaristo, 2017, p. 50, grifos próprios).

Cuidadosamente costurado pela assonânciam, embora separado por estrofes, o poema se torna um corpo único. A recorrência da sonoridade não apenas garante coesão formal, como também intensifica o impacto emocional da narrativa. Com a repetição de sons semelhantes cria-se uma cadênciam que ecoa o movimento da dor, como se a violência sofrida pela menina reverberasse em cada verso. Essa

musicalidade, longe de suavizar o conteúdo, atua como amplificadora da tragédia. O ritmo embalado contrasta com a brutalidade das imagens, revelando uma infância marcada por abandono, sexualização precoce e invisibilidade social. Ao entrelaçar forma e conteúdo, constrói-se uma poética que denuncia sem perder a delicadeza, que envolve o leitor enquanto abre feridas profundas. Na escrevência de Evaristo, enquanto narra uma história, o poema reinscreve uma memória coletiva historicamente silenciada.

As rimas, portanto, embora não muito frequentes na poética de Evaristo, contribuem, aliadas a outros recursos, para uma construção rítmica singular de seus poemas. Quando presentes, não obedecem a padrões fixos ou previsíveis, operam como ecos sonoros que intensificam o sentido, a emoção e a memória. Muito além de adornar o texto, funcionam como marcas de oralidade, vestígios da ancestralidade que atravessam o corpo e a escrita. Essa escolha estilística reforça o compromisso da autora com uma linguagem que não se curva às normas da tradição literária dominante, mas que se molda à experiência vivida – escrevivida. Assim, mesmo discretas, as rimas presentes na escrita de Evaristo são parte do gesto de inscrever no poema uma cadênciaria que pulsa com a memória coletiva e com a urgência do presente.

Além das rimas, que surgem de forma esparsa mas significativa, Evaristo recorre com frequência a outros procedimentos sonoros, como recursos de repetição e harmonia, que reforçam o ritmo e o impacto de sua poesia. As figuras de linguagem são muito relevantes para se analisar poesia, afinal, segundo Cândido, elas podem interferir na correlação ritmo-significado de um poema. Destacam-se, na poética de Evaristo, a paronomásia, que consiste “no emprego de palavras semelhantes no som, mas diferentes no sentido” (Cherubim, 1989, p. 51), o paralelismo, caracterizado como “repetição de ideias ou de palavras que se correspondem quanto ao sentido” (Cherubim, 1989, p. 50) e a anáfora, que é a “repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases, ou de dois ou mais versos” (Cherubim, 1989, p. 13). Todos esses procedimentos são facilmente identificados na maioria dos poemas da autora. Em alguns, o uso é particularmente intenso, como no caso deste trecho de “Fêmea-fênix”:

Navego-me eu-mulher e não temo,
sei da falsa maciez das águas
e quando o receio
me busca, não temo o medo,
sei que posso me deslizar
nas pedras e me sair ilesa,
com o corpo marcado pelo olor
da lama.

Abraso-me eu-mulher e não temo,
sei do inebriante calor da queima
e quando o temor
me visita, não temo o receio,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.

Deserto-me eu-mulher e não temo,
sei do cativante vazio da miragem,
e quando o pavor
em mim aloja, não temo o medo,
sei que posso me fundir ao só,
e em solo ressurgir inteira
com o corpo banhado pelo suor
da faina.

(Evaristo, 2017, p. 28-29)

Notemos o paralelismo nas três estrofes, que se constroem a partir de uma estrutura sintática semelhante. O primeiro verso de cada estrofe sempre se inicia com um verbo atrelado ao pronome “me”, seguido de “eu-mulher e não temo”. O segundo verso de cada estrofe segue a estrutura verbo/preposição/adjetivo/substantivo/preposição/substantivo. O terceiro verso de cada estrofe compõe-se do trecho “e quando o” somado a um substantivo. O quarto verso contém, no caso das duas primeiras estrofes, o pronome “me”, seguido de um verbo e do trecho “não temo o”, mais um substantivo. Mas diverge um pouco na terceira estrofe, em que se preserva apenas a estrutura “não temo o”, seguida de um substantivo. O quinto verso de cada estrofe constitui-se a partir da estrutura “sei que posso me”, acompanhada de um verbo. O sexto verso é o único que diverge um pouco mais nas três estrofes, apresentando algumas variações, mas sempre se repete ao menos a estrutura preposição/substantivo/verbo/adjetivo. Já o sétimo verso de cada estrofe apresenta a estrutura “com o corpo”, seguida de um particípio, da preposição + artigo “pelo” e de um substantivo. E, por fim, o oitavo verso de cada estrofe conta com uma preposição e um substantivo. Além disso, as duas primeiras estrofes empregam, em seu sétimo verso, a rima vocálica olor/odor; e todas as estrofes trazem, em seu último verso, a rima vocálica lama/chama/faina. Ambas as combinações, inclusive, são construídas a partir de um procedimento de paronomásia.

Aliados ao sentido, os recursos formais empregados neste poema constroem um ritmo marcante e ritualístico, ao mesmo tempo em que reforçam determinadas imagens e ideias. O paralelismo, que atravessa todo o texto, cria uma sensação

de constância e estabilidade. A repetição demarca a experiência de superar obstáculos como algo recorrente e sistemático, reforçando a resiliência da figura da “fêmea-fênix”. Pouco a pouco, cada estrofe vai desenhando um processo de enfrentamento e superação de diferentes formas de medo e limitação: o receio das águas, o temor do fogo, o pavor da solidão. Como resultado, reafirma-se a capacidade de ressignificação e resistência da voz poética. Por sua vez, a paronomásia contribui para a musicalidade do texto, criando uma progressão poética de poder e autoafirmação. A aproximação de palavras com sons semelhantes cria conexões sonoras e semânticas entre imagens diferentes, destacando que cada desafio enfrentado não é isolado, parte de um processo contínuo de transformação.

Outro exemplo de paronomásia que podemos tomar dos textos de Evaristo, a fim de melhor demonstrar sua recorrência, é o seguinte trecho do poema “Eu-mulher”:

Vagos desejos insinuam esperanças
Eu-mulher em rios vermelhos

inauguro a vida.

Em baixa voz

violento os tímpanos do mundo.

Antevejo.

Antecipo.

Antes-vivo

Antes – agora – o que há de vir.

Eu *fêmea-matriz*

Eu *força-motriz*

Eu-mulher

abriga da semente

moto-contínuo

do mundo.

(Evaristo, 2017, p. 23, grifos próprios).

Além de contribuir para o ritmo e a musicalidade do poema, a paronomásia nesse trecho intensifica o sentido de continuidade, geração e potência criativa da voz poética. As aproximações sonoras entre “antevejo”, “antecipo” e a construção “antes-vivo” criam uma sensação de progressão temporal, ligando passado, presente e futuro, enquanto a sequência “fêmea-matriz” / “força-motriz” enfatiza a capacidade de gerar, mover e sustentar o mundo. Ademais, a paronomásia alia-se ao *enjambement*, com cortes precisos que isolam as palavras parônimas, o que lhes confere destaque. Muito além de imprimir um ritmo no poema, a repetição sonora também reflete e reforça o poder de ação, a vitalidade e a resiliência das mulheres.

Outro procedimento de repetição muito frequente na escrita de Evaristo é a anáfora. Ao empregá-la, a autora frequentemente cria uma sensação de circularidade, como no caso do poema “Da velha à menina”:

*Houve um tempo
em que a velha
bordava nos meus dias
os pontos mistérios
do meu viver.*

E eram tantos os pontos
das cruzadas linhas
sombreados, encadeados
pontos cheios e vazios
atrás, adiante, adiante.

*Houve um tempo
em que a velha
temperando os meus dias
misturava o real e os sonhos
inventando alquimias.*

E eram tantos os paladares
do mel ao amargo
e seu entremeio
do ácido ao favo
e seu entregosto
do escaldante ao frio
e seu entrelaço.

*Houve um tempo
em que a velha me buscava
e eu menina, com os olhos
que ela me emprestava,
via por inteiro o coração da vida.*

Houve um tempo em que eu velha
Houve um tempo em que eu menina...
(Evaristo, 2017, p. 86-87, grifos próprios).

Como podemos observar, o texto parece construir-se a partir das lembranças do eu-lírico de uma infância em contato com uma velha mulher. A frase “houve um tempo em que a velha” repete-se ao longo das estrofes, acompanhada de

descrições que remetem ao universo da infância. Na penúltima estrofe, a voz poética assume-se diretamente como uma menina, guiada pela velha. Mas na última, surpreendentemente, essa voz parece vestir, ao mesmo tempo, a pele de ambas as figuras, trazendo à tona a ideia de que, em diferentes momentos de sua vida, pôde ocupar cada um desses papéis. Mas nessa confusão entre velha e menina, a última estrofe termina por nos devolver à primeira, para então percebermos a passagem do tempo e entendermos que cada uma das figuras carrega um pouco do eu-lírico.

Essa mesma sensação de estranhamento, de choque, que nos reconduz ao início do texto, pode ser observada em outro poema de Evaristo. Descortinando várias camadas, “Medo do escuro” descreve, pouco a pouco, o encontro entre uma moça amedrontada e um desconhecido na rua:

No meio da calçada um *vulto escuro no escuro*.
A mocinha no meio do caminho
trêmula de pavor, gritos em desejos
sufocam-lhe a garganta.
Mãos assassinas apertam-lhe a gote.
SOCORRO, grita calada.

O *vulto escuro no escuro*
se aproxima. Arma em riste.
Abruptamente cola
o seu corpo ao da mocinha.
A arma em riste continua.

Um pedaço de pau,
em desconexos giros,
movimenta no espaço.
No meio do corpo da mocinha
um *vulto escuro no escuro*,
como se buscasse aconchego,
pede desculpas pelo encontrão
e implora quase em sussurro
uma ajuda para atravessar a rua.

Um homem cego
entre um copo e outro
se distanciou de seus amigos
e de sua bengala.
(Evaristo, 2017, p. 114-115, grifos próprios).

O jogo com a palavra “escuro” representa, por um lado, a ausência de luz no ambiente e, por outro, a cor da pele do homem que a mulher avista. Além disso, a repetição anafórica da frase “vulto escuro no escuro” cria, a partir das sensações da mulher, um eco no decorrer do texto, à medida em que se estabelece um ambiente de medo, que culmina na constatação mais surpreendente: o “vulto escuro no escuro” não apresentava nenhum risco para a moça; tratava-se de um homem cego em busca de ajuda para atravessar a rua.

O estranhamento reconstrói uma triste situação recorrente no mundo concreto, em que tantas pessoas, movidas por uma lógica racista, desconfiam instantaneamente de corpos negros e os temem. A escolha pelo termo “mocinha” atribui uma imagem de fragilidade ao personagem feminino, então percebido em situação de perigo, mas termina por revelar a ironia: os papéis presumidos, de mocinha e de vilão, surpreendentemente se invertem. Na verdade, a suposta mocinha, por seu preconceito, é quem atua como “vilã”, enquanto o homem cego, antes vilão aparente, é na verdade uma vítima do racismo da moça. Sair, no texto, do medo sentido pela mulher para a constatação de que não havia nenhum risco – exatamente quando nos chocamos com uma realidade dura que nos assola no dia a dia – funciona como uma espécie de eco, que abisma no silêncio a máquina poética, para usar a linguagem de Agamben (1999), e então nos devolve ao início do texto, convidando-nos a desfazer o engano em que inclusive nós, leitores, pelos olhos da moça, acabamos caindo.

Essa circularidade, produzida por meio de um procedimento anafórico aliado ao sentido, também pode ser percebida no poema “Vozes-mulheres”:

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

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

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

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

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
(Evaristo, 2017, p. 24-25, grifos próprios).

Neste poema, há uma graduação guiada por uma linha temporal que fala do passado, do presente e do futuro: começando pela voz da bisavó, passa-se pelas vozes da avó, da mãe e do próprio eu-lírico, até chegar na voz da filha. No início das três primeiras estrofes, que guardam a história das antepassadas, repetem-se as palavras “A voz de minha...” e “ecoou”. Na quarta estrofe, o olhar se volta para si e para o presente. Com isso, a repetição não se mantém identicamente, pois ocorre a passagem da terceira para a primeira pessoa e do pretérito para o presente do indicativo. A mudança, porém, não reside apenas na sintaxe: a voz, por meio da escrita, começa a ensaiar a fala que mudará tudo. A quebra e a disposição dos versos também acompanha esse prenúncio de revolução, uma vez que os dois últimos versos desta estrofe são compostos por uma palavra isolada, ambas dispostas com recuo. Enquanto as vozes da bisavó e da avó precisaram limitar-se ao lamento e a obediência, e a da mãe foi obrigada a sufocar sua revolta, a voz do eu-lírico, embora também “muda calada”, já denuncia, por meio da escrita, experiências duras, suas e dos seus. Mas é na voz da filha que todas as outras se farão ouvir. Portanto, a quinta e a sexta estrofes recuperam parte das três primeiras, com a retomada do trecho “A voz de minha...”, mas sem a palavra “ecoou”. Aqui os verbos são de ação – “recorre” e “recolhe” –, porque na filha o ciclo se completa: nela eclodem “a fala e o ato”.

O poema, portanto, veicula noções de ancestralidade, força e esperança. Traça-se uma linha genealógica a partir da qual revisitamos a história de exploração sofrida pelas mulheres negras, desde os tempos da escravização, passando pela servidão a que mulheres pretas e pobres se viram – e se veem – obrigadas a submeter-se, até um futuro que se contrapõe a esse passado/presente sofrido, na figura do exercício da voz e da sublevação, responsáveis por conduzir o último sujeito dessa linha genealógica, a filha, rumo a uma vida-liberdade, distinta da de suas ancestrais.

Além disso, a quase total falta de pontuação confere, em cada estrofe, uma velocidade maior ao *andar* do poema, aproximando-o ainda mais da prosa. Isso provoca uma leitura mais rápida, mais fluida e, consequentemente, mais próxima da oralidade. A relação entre as palavras “caladas” e “engasgadas”, na penúltima estrofe, imprime, por meio da rima, um certo ritmo. E o *enjambement*, situado, não por acaso, justamente entre elas, apresenta uma tensão reveladora, na figura de vozes que, engasgadas, não se calaram por opção.

E o que ressoa em nós, no fim deste poema, não é apenas a liberdade da filha, como um sentido ulterior substituindo todo o restante do texto. Afinal, ao chegarmos ao desfecho liberdade, percebemos que ele ecoa tudo o que veio antes, com toda a história de exploração dessas mulheres – ideia destacada pela repetição, pela anáfora, e pela graduação. É como se, de fato, a voz da filha recolhesse todas as outras vozes que, no fim do poema, passam a ecoar juntas, num só corpo, numa mesma “vida-liberdade”.

Cinco, seis, sete, oito e... de volta ao início

Na poética de Conceição Evaristo funde-se um eu-lírico-contadora-de-histórias que nos conduz, do início ao fim de cada poema, rumo a um destino preciso em que o sentido não substitui o processo que o originou. Essencialmente contemporâneos e marcados por recursos estéticos muito bem calculados, esses textos dão muitos passos em direção ao real (Siscar, 2015), à “nudez” da literalidade (Berardinelli, 2007). Aproximam-se, assim, da prosa, sem, no entanto, prescindir do ritmo da poesia.

As análises realizadas mostraram que os principais recursos formais empregados – o paralelismo, a anáfora, a paronomásia e o *enjambement* – não atuam apenas como ornamentos estéticos, mas também como mecanismos estruturais que reforçam a construção de sentido. Eles instauram um ritmo ritualístico, imprimem musicalidade, tensionam as palavras e intensificam imagens. Por meio desses procedimentos, a voz poética se faz corpo e presença, reatualizando experiências ancestrais de dor, mas também de resistência. Assim, a materialidade da forma sustenta o gesto político, projetando a memória coletiva e demarcando a persistência da fala, ali onde o grito tantas vezes fora silenciado.

Ao encenar, no ritmo de sua poesia, uma espécie de coreografia da escrevivência, Evaristo reafirma o papel da literatura como espaço de invenção de si e de inscrição do coletivo. Não há cisão entre o estético e o político, evidenciando-se que a arte pode nascer das ruínas, do silêncio imposto, da experiência compartilhada de dor, mas também de resiliência e de esperança. Sua escrita revela como o lirismo pode ser também testemunho e como a forma poética pode se converter em rebeldia. A

subjetividade individual é inseparável do destino coletivo na poética de Evaristo, e é justamente nessa fusão que emerge a potência da escrevivência: transformar o vivido em palavra, e a palavra em espaço de memória, denúncia e esperança.

A cada poema, a autora nos convida a acompanhar esse movimento de força e ressignificação, a caminhar com ela pelas veredas da história, reconhecendo os traços da violência inscrita nos corpos negros, num ritmo que demarca sobretudo uma ampla capacidade de resistência e de transformação. Seus versos, portanto, não apenas dão materialidade ao que foi calado, mas também projetam futuros possíveis. No final de cada leitura, compreendemos que a poesia não se encerra em si mesma, reverbera como eco, convocando o leitor a continuar o passo que não se completa sozinho. Pouco a pouco, a escrita de Evaristo vai abrindo caminhos para que novas vozes possam, enfim, ressoar.

Se para Valéry a prosa é o andar e a poesia é a dança, a escrevivência de Evaristo nos mostra que não há fronteira rígida entre esses gestos, mas uma coreografia híbrida, feita de passos que são, ao mesmo tempo, cadênciâa cotidiana e impulso poético. Nesse sentido, a escritora constrói uma voz poética que “caminha enquanto dança”, em movimentos circulares que nos conduzem a um sentido que não sobrepõe o percurso. Ora, alcançado o final do poema, o *andar dançante* de Evaristo, desde o lugar da fusão, “do essencial hibridismo de todo o discurso humano” (Agamben, 1999), nos devolve permanentemente a seu início.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- EVARISTO, Conceição. Nos gritos d'OXUM quero entrelaçar minha escrevivência. In: DUARTE, Cons-tância Lima et al. (org.). *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. p. 25-33.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a. p. 91-108.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SISCAR, Marcos. *Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia*. 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_quest%C3%A3o_de_poesia. Acesso em: 11 jul. 2020.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em: 05/03/2024

Aceito em: 22/04/2025

