

CONFIGURAÇÕES DO DISCURSO PARODÍSTICO NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR *
ANDRESSA SOUZA E SILVA **

RESUMO

A paródia é uma das formas mais recorrentes que artistas modernos encontraram para formularem discursos críticos (HUTCHEON, 1985). Nos poemas de Conceição Evaristo, presentes no livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), a reescrita de textos literários configura modos de resistência às opressões do racismo, do sexismo, das divisões de classe e do colonialismo. A transformação do discurso dominante, desse modo, surge na poesia negra-feminina como “movimento de transformação dos modelos literários oferecidos pelo discurso dominante” (BERND, 1988, p. 29), e busca reverter estereótipos para (re)construir uma identidade via expressão subjetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; poesia; paródia; negra-feminina.

Exu matou um pássaro ontem com uma
pedra que jogou só hoje.

Provérbio iorubá

* Professor Adjunto I de Teoria da Literatura e Ensino da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil. E-mail: pauloantvie@ufg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5428-2080>.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil. E-mail: andressa59@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6443152449312299>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-5102-3822>

¹ A parceria para a composição deste estudo teve origem na Iniciação Científica, PIBIC-CNPq (2020-2021), desenvolvida na PUC-Goiás, intitulada *Conceição Evaristo: um grito de libertação e representatividade na poesia negro-feminina*. A IC alcançou outros desdobramentos no TCC. O texto ora apresentado é uma nova versão reescrita, e com acréscimo de novas reflexões, do segundo tópico da monografia, que pode ser acessada integralmente no endereço: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/2298>

INTRODUÇÃO

Críticos de poesia brasileira têm reiterado, desde os anos 1980, que a poesia contemporânea é caracterizada, sobretudo, pela pluralidade de vozes. A diversidade de estratégias discursivas, de eixos temáticos, de traços estilísticos e estéticos tornou-se mais intensa com a emergência do diferente ou do “outro”. A produção literária que ganhou visibilidade até meados da segunda metade do século XX era quase exclusivamente praticada por homens brancos, filhos de famílias privilegiadas. Conforme notou Antonio Candido (1985), no século XIX isso foi preponderante, quando os escritores, jovens filhos dos abastados produtores rurais ou do comércio, encaravam a literatura de forma amadora, encerrando a carreira literária quando se graduavam, sobretudo na Faculdade de Direito de São Paulo. As obras desses escritores, não raro, estavam submetidas a “ideologias dominantes”, pois “o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos” (CANDIDO, 1985, p. 85). Embora nas primeiras décadas do século XX ocorram mudanças, o escritor brasileiro não fugiu significativamente da “posição tradicionalmente definida de ‘ornamento da sociedade’” (CANDIDO, 1985, p. 87).

A partir de 1968 ocorre a emergência de grupos historicamente silenciados que, por sua vez, passam a reconfigurar as próprias representações do/da intelectual, tendo em vista que elementos éticos e estéticos passam a estabelecer estreita relação e o/a escritor/a assume uma participação na vida social. Sobre tal aspecto argumenta Nelly Novaes Coelho:

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da ‘negritude’. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do diferente; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes. (COELHO, 1993, p. 11)

A observação de Nelly Coelho, que data de três décadas atrás, se tornou mais pertinente se atentarmos para o processo de democratização do ensino superior,

ocorrido nos últimos vinte anos, e a ocupação de espaços, instituições e setores culturais por grupos historicamente excluídos, que modificaram e têm modificado a intelectualidade acadêmica, não mais composta somente de sujeitos oriundos de grupos privilegiados. Consequentemente, a crítica literária se desdobrou em outras direções, outras perspectivas e outras inserções na vida social e no mercado editorial, que também passou por mudanças, atendendo a demandas desses grupos emergentes. Um exemplo é a produção de autoria feminina, que alcançou um número significativo de leitores/as e de investigações nos cursos de pós-graduação, assim como a literatura produzida por gays, lésbicas e trans.

O fenômeno que mais nos interessa, nesse sentido, é a literatura negra, que adquire um caráter sistêmico a partir das publicações dos *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje, iniciado em 1978, e que alcançou um grau de popularidade significativa, como é possível ver na pauta de teses e dissertações, na publicação de artigos presentes em periódicos, no surgimento de editoras como Pallas, Malê, Mazza, dentre outras, dedicadas à publicação de autores/as negros/as. Nesse âmbito, é significativa, ainda, a presença de escritores/as negros/as figurando entre os nomes de autores/as mais vendidos dos últimos anos, como Itamar Vieira Jr, Conceição Evaristo, Jeferson Tenório e a presença de Carlos de Assumpção, Carolina Maria de Jesus e Ana Maria Gonçalves no catálogo de grandes editoras como a Companhia das Letras e a Record.

Tais informações demonstram que o quilombo cresceu, mas não penetrou de fato a sociedade brasileira, nem reverteu seus valores, pois, paralelamente a essa emergência, ocorre o fenômeno que Heleneide Fernandes de Souza (2020, p. 32) denominou de “produção da inexistência das mulheres negras, que tem por consequência a invisibilização da autoria de poetisas negras no Brasil”. Setores mais tradicionais de leitura crítica de poesia lírica ignoram, silenciam ou desconhecem a produção de autores negros e, principalmente, autoras negras, um reflexo do racismo estrutural e do sexismo contumaz que atravessa nossa sociedade. De acordo com Carlos Serrano e Maurício Waldman (2010, p. 14), o Brasil é o segundo país negro do mundo, superado somente pela Nigéria. Estima-se, ainda, que entre “40% e 60% da população brasileira possui ascendência africana”. Além disso, o Brasil é um país extraordinariamente africanizado, com número significativo de poetisas negros/as.

Logo, é “por aí que dá pra gente entender a ideologia do branqueamento, a lógica da dominação que visa a dominação da negra mediante a internalização e a reprodução dos valores brancos ocidentais” (GONZALEZ, 2019, p. 251). Ao notar a

presença de diversos elementos da cultura africana no Brasil, Lélia Gonzalez (2019, p. 250) atenta “que este barato chamado Brasil nada mais é do que uma América Africana, ou seja, uma Améfrica Ladina”. Diante da evidência de que “a batalha discursiva, em termos de cultura brasileira, foi ganha pelo negro” (GONZALEZ, 2019, p. 254), o que justifica o silêncio em torno da autoria negra? Ou melhor, por que “será que o racismo brasileiro tem vergonha de si mesmo? Por que será que se tem ‘o preconceito de não ter preconceito’ e ao mesmo tempo se acha natural que o lugar do negro seja nas favelas, cortiços e alagados?” (GONZALEZ, 2019, p. 252). bell hooks explica a invisibilidade de intelectuais negras a partir da dinâmica da subordinação racista e sexista:

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística primitiva. (HOOKS, 1995, p. 468)

No imaginário brasileiro, portanto, a mulher negra ainda figura como a mãe preta, a empregada doméstica e a rainha do carnaval. Esse imaginário oriundo da branquitude patriarcal convive com uma realidade diferente da formulada pela invisibilização, em que escritoras negras elaboram uma literatura afrodiaspórica com intenções políticas, o que torna a prática e o próprio texto literário uma ação política, convergindo com a noção do/da intelectual pós-colonial, que elabora uma resposta ao poder. Segundo Edward Said (2005, p. 26), o/a intelectual possui uma função pública na sociedade, pois está consciente “de ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas”. Mirian Cristina dos Santos (2018, p. 15) argumenta que as intelectuais negras procuram, através da escrita literária, “construir um espaço de intervenção na realidade social”, o que se materializa quando “denunciam a condição marginalizada e subalternizada do negro e fazem da literatura negro-brasileira escrita por mulheres local de força, resistência, afirmação e denúncia”.

Tais aspectos não se manifestam somente na temática das obras, mas sobretudo no elemento estético, na formulação discursiva, marcadamente revolucionária, conforme é possível notar em *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo, obra que ocupa nossa atenção neste estudo. A autora emprega uma linguagem poética,

principalmente por meio da composição de um “contra-poema”², buscando por meio do processo parodístico construir um poema contra-discursivo, capaz de questionar e apontar os problemas vivenciados por sujeitos afrodiaspóricos. Um dos recursos estéticos utilizados por Evaristo para a composição de seus poemas reside sobre a criação de um discurso que, baseado na literatura de outros/as autores/as, aborda e reformula a história da população afrodescendente. Buscando empreender um contra-discurso, a autora traz em seus poemas paródias de textos poéticos como: “Navegar é preciso”, de Fernando Pessoa, “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, e de narrativas como: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Nos tópicos seguintes desenvolvemos análise de composições de Evaristo com foco nos modos como a autora aciona, ressignifica e reescreve essa tradição sob uma perspectiva negra-feminina.

A NEGRITUDE ENTRE ÁGUAS E PEDRAS

O mundo moderno encontra verdadeira fascinação na estratégia de falar de si mesmo. Esse processo de reflexividade e autorreflexividade nas formas culturais resultou no encaminhamento metadiscursivo da arte. A paródia surgiu como uma forma moderna de autorreflexão, formulando um discurso interartístico. Logo, segundo teorizou Linda Hutcheon (1985, p. 13), a paródia se tornou “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”. A paródia se caracteriza pelo discurso irônico, pela mudança de contexto, pela repetição com distância crítica e que “estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Exige dos leitores uma experiência leitora para encaminhá-los para a mudança de percepção, tanto em relação ao texto parodiado, quanto em relação ao mundo, consistindo nesses aspectos seu caráter sofisticado, revolucionário e transgressor.

Zilá Bernd (1988, p. 29) notou que as literaturas negras trabalham pela mudança do estatuto colonial através do discurso poético, por isso elaboram uma enunciação que resiste à opressão. Decorre disso “o movimento de transformação dos modelos literários oferecidos pelo discurso dominante”. A reescritura se tornou, segundo Bernd, nas literaturas afro-antilhana e afro-brasileira, uma estratégia de composição

2 Termo utilizado por Conceição Evaristo em entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=1255s>.

de discurso pós-colonial que, concomitantemente, busca o respeito da autoridade de sua fonte e desencadeia uma destruição de ideologias dominantes, elementos que conferem força para a prática paródica. Essa negritude combativa enegrece a escrita como forma de (re)conquista de sua identidade, no caminho de sua autodefinição, uma vez que grupos subalternizados, historicamente tiveram suas identidades forjadas ou destruídas por grupos dominantes, “pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (KILOMBA, 2019, p. 39). O/A escritor/a negro/a insere-se na tradição letrada, num “processo de *apropriação* de elementos até então reservados às elites dominantes”, elabora uma transformação no nível do discurso, e “subverte a instituição, passando a trafegar na contracorrente” (BERND, 1988, p. 43), no contrafluxo, elaborando uma contraliteratura. Desse modo, o fenômeno é atravessado pela consciência crítica, o que pode ser verificado quando Conceição Evaristo, em entrevista já citada, afirma construir um “contra-poema”.

Ao criar esse contra-poema, Evaristo nos mostra que a poesia negra-feminina funciona como uma maneira de desconstrução de verdades sociais, além disso, também nos leva a refletir sobre a possibilidade de recriação literária subvertendo antigos moldes racistas e sexistas. De acordo com Lobo (1993, p. 183), isso ocorre pois “é no eixo desconstrutor, corrosivo, aurático de invenção da palavra que se insinua a melhor poesia negra contemporânea”. A criação literária passa a se situar como um processo de representação de mulheres negras, que têm de provar duplamente sua competência no contexto de nossa sociedade machista e racista, visto que a ocupação de espaços não está vinculada somente “ao valor estético das produções artísticas, mas à capacidade que possui uma sociedade [...] de revelar as caras escondidas atrás das máscaras” (BERND, 1985, p. 45); no caso brasileiro, ainda impera o fenômeno que Frantz Fanon (2008) chamou de “máscaras brancas” sobre faces negras. A poesia negra-feminina de Evaristo surge como uma maneira de gerar identificação com essa camada subalternizada, além de representar dilemas e uma subjetividade consubstanciada na afro-brasilidade.

A escrita poética de Conceição Evaristo tem como base fundamental a memória, tanto uma memória oral e letrada, quanto a memória individual e coletiva. Essa dimensão memorialística é evidenciada por Evaristo desde o título *Poemas da recordação e outros movimentos*. Emil Staiger (1977, p. 91) nota que o/a poeta lírico/a recorda, e que essa recordação é “uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgue naquele

estado pretérito do qual emergimos”. O livro de Evaristo, portanto, propõe retornar às memórias de forma retrospectiva para gerar uma prospecção. Revisitar uma África mãe ocorre, na obra da autora, numa perspectiva pessoal, subjetiva, mas também coletiva, para reformular a visão sobre si e, conseqüentemente, sobre seu povo. Assim, recordar, trazer de volta ao coração vivências ancestrais, constitui um importante processo de (re)construção de uma consciência da sua negritude e de relação positiva com a cor.

Para entender como essa memória altera grandes composições, podemos pensar, de acordo com a teoria de Linda Hutcheon, que a paródia funciona como uma maneira “de se chegar em acordo com os textos desse rico e temível legado do passado” (HUTCHEON, 1989, p. 15). A autora ainda acrescenta que a paródia moderna está calcada em uma ironia perante a sociedade, ou seja, tem como objetivo ironizar ou até mesmo ridicularizar ideologias sociais; mais do que escarnecer das obras parodiadas, a reescrita interpela os princípios sociais que não deixam de ser representados nos textos da cultura dominante. Zilá Bernd (1992, p. 272) acrescenta que a utilização da paródia está ligada à ressignificação de símbolos ou à “reversão, sendo a palavra de ordem pôr o mundo às avessas”. Esse é o caso de composições como “Recordar é preciso”:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.
(EVARISTO, 2017, p. 11)

O poema que abre o livro de Evaristo formula uma gênese para a voz lírica que se afirma afrodescendente, fruto da transição de africanos pelo mar para o Brasil, processo que desencadeia as diversas violências infligidas a essa comunidade. O verso inicial é uma metáfora da consciência da persona negra que assume sua face negra. Na

composição que parodia o poema de Fernando Pessoa encontra-se a ressignificação de um tema muito comum para o poeta português, as águas do mar. Nos primeiros versos do poema, a voz lírica empreende um retorno às memórias através da metáfora das águas remetendo ao processo afrodiáspórico; nesse percurso, é notável que as origens negras ligadas a esse passado foram apagadas, resultando na alienação da identidade negra. Por isso a voz lírica enuncia que “Recordar é preciso”. A resistência se manifesta na afirmação de que é preciso recordar para avançar para a reversão de valores e para a (re)configuração identitária, visto que o colonialismo apagou e continua apagando a memória afro. Esse processo de singularização e de possessão de si permite uma autodefinição positiva, mesmo diante da condição de ser “eternamente naufraga”, metáfora que parece apontar para a perpetuação dos estigmas em torno da negritude. A reversão ocorre de forma mais enfática no verso “Uma paixão profunda é a boia que me emerge”.

Vale destacar que a voz enunciativa afirma sua condição feminina e negra, ao se autodefinir “naufraga” e vincular sua gênese ao processo afrodiáspórico, fenômenos que adquirem importância perante a ausência de reconhecimento de pessoas negras como sujeitos da enunciação. Portanto, ocorre a reapropriação da voz a partir de “um *eu-que-se-quer-negro*, evidenciando uma ruptura com uma ordenação anterior que condenava o negro a ocupar a posição de objeto ou, melhor, daquele de quem se fala. Hoje ele [ela] quer ser aquele[a] que fala” (BERND, 1988, p. 77). A composição assinala, ainda, semelhanças e diferenças com o texto parodiado, pois inicia dando continuidade à transformação do eu lírico pessoano ao dito dos navegadores, ao passo que avança criando definições próprias:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:

"Navegar é preciso; viver não é preciso".

Quero para mim o espírito [d]esta frase,

transformada a forma para a casar como eu sou:

Viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.

Só quero torná-la grande,

ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha

desse fogo.

Só quero torná-la de toda a humanidade;
ainda que para isso tenha de a perder como minha.
Cada vez mais assim penso.

Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue
o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
para a evolução da humanidade.

É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.
(PESSOA, 2022, p. 01)

O texto de Evaristo, assim como o de Pessoa, possui como base as águas. Nesse ponto de encontro já é possível identificar o primeiro contraponto: enquanto o poeta português utiliza a água como uma maneira de expressar a glória de seu país, porque mediou a conquista e a colonização, Evaristo demonstra que esse elemento é uma maneira de encontrar forças para continuar suas lutas, pois o mar foi o mediador da diáspora negra e foi o meio que intermediou a colonização africana. Percebe-se um caráter profundamente nacionalista assumido por Fernando Pessoa, que encontra contraponto no poema de Conceição Evaristo, que busca ressaltar como africanos fizeram parte da construção do nosso país e foram desumanizados a partir do deslocamento pelo mar. A autora destaca ainda que tal violência foi silenciada, apagada e esquecida, por isso é preciso recordá-la no processo de superação dos traumas do racismo. Desse modo, se o propósito do poeta português é “engrandecer a pátria”, a poeta brasileira propõe enegrecer a si, sua comunidade e sua escrita, pois em sua cosmovisão “navegar pelas águas dolorosas da memória é um processo de reconstituição do vigor de corpos marcados por estigmas” (FONSECA, 2018, p. 310).

Outra composição parodística do livro da autora que faz referência às águas, o poema “No meio do caminho: águas deslizantes”, contém dedicatória “Ao Drummond, com licença, pois sei das pedras e também das águas das Gerais” (EVARISTO, 2017 p. 101), favorecendo a identificação da fonte. A autora formula uma paródia de um dos mais conhecidos poemas de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”:

Da advertência de Carlos
faço mouco meus ouvidos
e sigo com lágrimas-águas
contornando a tamanha
extensão da pedra.
E tantas são as deslizantes águas
E são tantas as águas deslizantes
E deslizantes são as tantas águas
E águas, as deslizantes, são tantas
que nas bordas da áspera rocha,
encontro um escorregadio
limo-caminho. Tenho passagem.
Sigo a Senhora das Águas Serenas,
a Senhora dos Prantos Profundos.
Sigo os passos, passo a passo
e fundo outro caminho.

Sigo os passos.
Passo a passo.
Sigo e passo.
As águas passam,
e as pedras ficam...
(EVARISTO, 2017, p. 101-102)

O poema assinala um contraponto em relação à “pedra no meio do caminho” de Drummond, ao expor suas lágrimas-águas, que indicam que a existência da mulher negra é marcada por dor e superação. A voz lírica declara não ouvir os anúncios do poeta a respeito das pedras que se encontram no meio do caminho, mas preconiza que as contorna com suas lágrimas, nas quais encontra força para ultrapassar a pedra, por um caminho escorregadio encontra passagem diante dos obstáculos. A água é tratada no texto numa referência ao mito de Oxum que representa, na cultura iorubá e nas religiões de matriz africana no Brasil, emancipação feminina, força vital e possibilidade de liquifazer sólidos imbróglis. Pierre Verger (2019, p. 49) apresenta Oxum investida de feminilidade, pois a “água corre fazendo o ruído dos braceletes de Oxum”; obstinada

e de “humor caprichoso e mutável”, a orixá faz suas águas correrem ora “aprazíveis e calmas” ora em fúria e “suas águas são sempre abundantes” (VERGER, 2019, p. 51). Ao usar essas referências de origem africana, Evaristo reforça o sentido de uma literatura baseada no seio materno, representada por África. Dessa forma, a autora enfatiza que a realidade negra, sobretudo da mulher negra, possui diversos empecilhos, porém ainda há maneiras de se resistir às mazelas, como escorregar pelas bordas da rocha e, assim como no poema anterior, recorrer às reminiscências, pois conforme percebeu Maria Nazareth Soares Fonseca:

A obra da escritora desenha-se no movimento das ‘águas-lembranças’ de uma história comum a muitos descendentes de africanos que chegaram ao Brasil significados pela escravidão. Para exorcizar os traumas causados por essa experiência, Conceição Evaristo volta-se a esse mar de lembranças que lhe ‘salga o rosto e o gosto’ porque, como diz o verso do seu poema: ‘Recordar é preciso’. A memória é a estratégia de construção textual que permite à escritora escavar o passado comum a muitos indivíduos marcados pelo estigma da violência e da exclusão. (FONSECA, 2018, p. 309)

Do sexto verso até o nono, a voz lírica modifica o percurso dos versos drummondianos: “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra (ANDRADE, 2002, p. 267). Ao resignificar a composição de Drummond, Evaristo aponta uma estagnação do poeta diante das adversidades. A interferência da “Senhora das Águas” demonstra que a cultura afro-brasileira encontrou saídas alternativas para a violência e os estigmas, sobretudo através da manutenção da vida, da cultura e na preservação de uma mitologia e uma mística própria. No poema de Drummond, o eu lírico do texto não busca uma solução para escapar das pedras no meio do caminho, já no texto de Conceição Evaristo notamos que a enunciadora encontra a solução, assim como no poema “Recordar é preciso”, através das águas que escorregam entre as pedras até que estas não sejam um empecilho. Por isso, entre os versos seis e nono, o ritmo do poema ao mesmo tempo imita a estilística drummondiana e absorve a fluidez que tipifica os reinos líquidos de Oxum.

Oxum é símbolo de força identitária em decorrência de seu caráter autorreflexivo. A orixá está constantemente se olhando no espelho para se conhecer e ao mirar

suas águas chora o destino da humanidade. Gestos que demonstram autorreflexão e reflexão sobre o mundo, filosofia incorporada na obra de Conceição Evaristo. É possível notar que esses aspectos são retomados no final da primeira estrofe da composição de Evaristo e contribuem para a mirada autorreflexiva que é uma tônica do livro como um todo. Importante lembrar, ainda, que água é um elemento natural que indica movimento, não estagnação, o que já está indicado no título da obra. Da mesma forma, o livro se organiza em movimentos temáticos, estilísticos e transitando entre diferentes tradições, o que permite concluir que tais elementos sinalizam a resistência que marcou a história de indivíduos afro-brasileiros, contrapondo-se à história oficial que indica submissão dos negros escravizados. O poema de Evaristo se coloca como espaço de dissolução de uma simbologia estereotipada, assinalando que há revoluções silenciosas e que a permanência ou preservação da vida também constitui modo de resistência.

A teórica Linda Hutcheon (1989, p. 24) aponta que “a transcontextualização irônica é o que distingue a paródia da pastiche ou da imitação”. Esse traço está presente no poema de Evaristo no momento em que a situação retratada por Drummond é trazida para o texto da autora de modo ressignificado, para um contexto que mostra a realidade subjetiva da população negra, que mais do que pedras no caminho encontra “tamanho pedra”, a despeito disso não desistiu de “escorregar” pelos interstícios dela. Outras composições do livro enveredam para a destruição de estereótipos, também recriando o texto drummondiano, a exemplo de “Pedra, pau, espinho e grade”:

“No meio do caminho tinha uma pedra”,
mas a ousada esperança
de quem marcha cordilheiras
triturando todas as pedras
da primeira à derradeira
de quem banha a vida toda
no unguento da coragem
e da luta cotidiana
faz do sumo beberagem
topa a pedra-pesadelo
é ali que faz parada
para o salto e não o recuo

não estanca os seus sonhos
lá no fundo da memória,
pedra, pau, espinho e grade
são da vida desafio.
E se cai, nunca se perdem
os seus sonhos esparramados
adubam a vida, multiplicam
são motivos de viagem.
(EVARISTO, 2017, p. 60)

O poema inicia com citação do verso de Drummond para reiterar a singularidade de indivíduos afro-brasileiros, que trituram pedras situadas em seu percurso com “a ousada esperança” e “coragem”. Os elementos “pedra, pau, espinho e grade” enunciam a violência sofrida no processo de dominação de ontem e de hoje, o que precisa ser resgatado do “fundo da memória”. Pedra, pau e espinho indicam um longo processo escravocrata que não termina com a abolição, pois continua a marginalização, conforme “grade” indica, aludindo à cor da pele da população carcerária brasileira. Desse modo, a composição denuncia as mazelas sofridas, e que ainda se perpetuam, no caminho da população negra. Isso indica resposta irônica à impotência assumida no poema de Drummond, inserida a partir da adversativa “mas” que abre o segundo verso, assim, o fenômeno que Davi Arrigucci (2002, p. 71) apontou como “um complexo sentimento de não poder do Eu” drummondiano é refutado no poema de Evaristo, ao considerar que, diante de pedras, paus, espinhos e grades, não resta aos indivíduos negros outra alternativa senão o enfrentamento da dificuldade. Ao topar a “pedra-pesadelo”, o impacto serve “para o salto e não o recuo”.

Portanto, o gesto tautológico que Arrigucci (2002, p. 71) reconheceu caracterizando a poesia reflexiva de Drummond, “o movimento da reflexão que sempre volta ao mesmo ponto, como a uma ideia fixa”, é subvertido por Evaristo através da postura afrocentrada que, a partir de Oxum, água corrente, indica mobilidade e movimento progressivo dos sujeitos negros. Vale lembrar que o genocídio do povo negro não é um dado do passado. Pesquisa realizada pelo IPEA, de 2020³, mostra que 75,7% das vítimas de homicídios no Brasil são pessoas negras. Por isso, a inércia se torna incompatível com os desafios, logo,

3

Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>

“sonhos” e “viagem” sinalizam resistência, surgem ao final do poema como formas de permanência, formas de não desistir da vida.

CLARICE NO QUARTO DE CAROLINA

Assim como Evaristo denuncia a violência racista, também denuncia outras formas de exclusão e violência decorrentes da intersecção gênero, raça e classe. Isso pode ser verificado em composições de *Poemas da recordação e outros movimentos* que retomam a escritora Carolina Maria de Jesus para expor a violência epistêmica. Nesse caso a paródia se vale da obra de duas autoras:

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
- a fome.
José Carlos masca chicletes.
No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos,
quero um par de óculos escuros.
João José na via-crucis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina
com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve:
“De dia tenho sono e de noite poesia”
(EVARISTO, 2017, p. 93)

No poema “Carolina na hora da estrela” é possível perceber que Evaristo assimila os relatos de *Quarto de despejo* aos dilemas vividos por Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Carolina e seus filhos vivenciam uma “via-crucis do corpo”, outra referência à obra clariceana, sendo fustigados pela fome. A justaposição de Clarice

e Carolina ocorre no poema a fim de acentuar a diversidade de condições de vida das mulheres de diferentes segmentos sociais e étnicos. Clarice fantasia “as dores do mundo” vividas por Macabéa, enquanto Carolina vive essas dores e as registra em seu diário. O distanciamento entre estratégias compositivas é tomado do ponto de vista da diversidade, indicando possibilidades de elaboração artística, o que seria enriquecedor para a instituição literária, enquanto a ironia se dirige à recepção que hierarquiza esses textos.

A obra clariceana, canonizada e reverenciada, cujas estratégias discursivas também foram assimiladas na prosa de Conceição Evaristo, contém uma representação da miséria que não foi experienciada pela autora. Em Carolina encontra-se autorrepresentação, e por razões classistas, racistas e sexistas, sua obra é apontada por críticos acadêmicos canônicos como “depoimento de precária construção linguística”, portanto, como não-literária. Algo contraditório se pensarmos que muitas obras canonizadas reproduzem a fala do sujeito destituído de formação escolar, a exemplo de *A cor púrpura*, de Alice Walker, entre tantos outros. Isso demonstra que a recepção de textos literários é forjada por determinados interesses e, nesse âmbito, as vozes dos vencidos “não interessam à literatura enquanto instituição sendo, portanto, ignoradas” (BERND, 1988, p. 17). Note-se que a paródia de Evaristo se dirige ao dualismo, à dicotomia que exalta a obra de Clarice e recusa ou inferioriza a de Carolina, a despeito de Clarice ter acolhido bem a obra de Carolina de Jesus⁴. A hierarquização, portanto, é alvo da ironia de Evaristo, o que converge com o próprio estilo da escritora que assimilou ambas as tradições, a partir do entendimento de que questões existenciais e sociais se cruzam. Nesse âmbito, o poema “Clarice no quarto de despejo” também questiona a forma como é recebida a cultura do afrodescendente nos domínios literários:

No meio do dia
Clarice entreabre o quarto de despejo
pela fresta percebe uma mulher.
Onde estivestes de noite, Carolina?
Macabeando minhas agonias, Clarice.

4 Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina de Jesus, em entrevista lembrou que: "Quando minha mãe foi apresentada a Clarice, ela ficou meio intimidada e comentou: 'Nossa, você é uma escritora. Quem sou eu perto de você?'. E a Clarice respondeu: 'Posso ser uma grande escritora, mas você é a única que conta a realidade'". Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/filha-de-carolina-de-jesus-lembra-elogio-de-clarice-lispector-a-sua-mae-so-ela-escreve-a-realidade.ghtml>. Acesso em 15/05/2022.

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.

E ajustando o seu par de luvas claríssimas
Clarice futuca um imaginário lixo
e pensa para Carolina:
“a casa poderia ser ao menos de alvenaria”
e anseia ser Bitita inventando um diário.
Páginas de jejum de saciedade sobejam.
A fome nem em pedaços
alimenta a escrita clariceana.

Clarice no quarto de despejo
lê a outra, lê Carolina,
a que na cópia das palavras,
faz de si a própria inventiva.
Clarice lê:
“despejo e desejos”.
(EVARISTO, 2017, p.94-95)

O poema é composto de três estrofes que assimilam o discurso literário das escritoras recuperadas. A primeira estrofe assume o teor documental, de denúncia de condições precárias de subsistência, conforme encontrado na obra de Carolina. A segunda estrofe assimila o teor existencialista da escrita clariceana, caracterizada pela recorrência do monólogo interior. Enquanto a terceira estrofe conjuga os dois

discursos, buscando a “fidedignidade referencial do documento” e a autorreflexividade a partir do questionamento da linguagem (LOBO, 1993, p. 256). Nos primeiros versos da composição, Clarice adentra a casa de Carolina na favela, ali se inicia um diálogo entre as duas escritoras. Nessa conversa é possível notar como mais uma vez o termo “macabeando” aparece retratando a escrita de Carolina Maria de Jesus, que do mesmo modo como Macabéa inventava sua própria realidade para fugir de suas mazelas, pois para Carolina a escrita exercia esse papel curativo.

No poema, Clarice Lispector reconhece a importância e a singularidade da literatura composta por Carolina de Jesus, o que figura como um dado real, visto que Clarice fez questão, inclusive, de comparecer ao lançamento de *Quarto de despejo* e travou diálogo com Carolina. Esse reconhecimento é acompanhado, no poema, do desejo de representar sujeitos subalternizados de forma fidedigna, conforme fez “Carolina,/ a que na cópia das palavras,/ faz de si a própria inventiva” (EVARISTO, 2017, p. 95). Se Clarice elaborou seu fazer literário a partir de uma convivência profunda com a tradição letrada, Carolina elaborou sua literatura a partir de suas próprias experiências vividas. Ambas se encontram no processo de denúncia das injustiças, das exclusões e das violências do poder dominante. Para Evaristo, conforme apontado no poema “Pigmea, Edmea e Macabéa”, que parodia textos de Drummond, Clarice e autoras afro-brasileiras, as escritoras “versejam/ entre si fêmeas rimas/ na vastidão do mundo”, isto é, tais autoras são representantes de tradições distintas, cuja diferença foi demarcada por elementos de classe e raça. Essas mulheres não deixam de se aproximar “desafiando o macho cancionero/ organizador dos sons disrímicos/ do mundo” (EVARISTO, 2017, p. 96-97), formulação que interpela a violência patriarcal ao estabelecer relação de sororidade entre as escritoras.

Alfredo Bosi leu a obra de Carolina Maria de Jesus reconhecendo nela uma escrita de resistência, pois mesmo diante de todas as dificuldades de aceitação de sua obra ela não desiste de escrever. Bosi argumenta que resistência é não desistir e que a escrita dos excluídos traz algo complexo, sobretudo por torná-lo sujeito do processo simbólico:

A crítica sociológica, estimulada pelo assunto da exclusão e da marginalidade, deve, portanto, acautelar-se quando enfrenta escritos ficcionais. A mente ideologizante abstrai e reduz as diferenças na medida em que procede à força de esquemas e tipos. Mas as vozes narrativas, quando vivas e densas, reclamam a atenção para o que é complexo, logo singular. De resto, quem garante que o chamado homem[sic] simples seja tão simples assim? (BOSI, 2002, p. 259)

Bosi (2002, p. 261), então, argumenta que a entrada do/da excluído/a no circuito da cultura letrada, forma cultural de grupos privilegiados, expõe uma zona de intersecção entre classe e escrita, visto que “atos de ler e de escrever podem converter-se em exercícios de educação para a cidadania”. Desse modo, quando o/a excluído/a se torna sujeito do processo simbólico, uma dupla revolução se opera, tanto para a instituição literária, que passa a contar com novas expressões da experiência subjetiva e interpessoal dos/das subalternizados/as, quanto para o indivíduo tradicionalmente emudecido/a que adquire voz ao transpor o limiar da escrita e, pelo exercício intelectual, pode experimentar formas de desalienação.

Ao tratar dessa problemática, Grada Kilomba (2019, p. 28, grifo da autora) observa que escrever “emerge como um ato político”, porque ilustra o ato de “*tornar-se*” e essa “passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como um ato político”, visto que o conhecimento, a erudição, a ciência, a escrita literária encontram-se submetidas às relações de poder e a academia não está livre dessas formas de violência colonial, porque o centro acadêmico “não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras” (KILOMBA, 2019, p. 50). Não que a comunidade negra não tenha assumido voz, não “é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificados, consideradas conhecimento inválido” (KILOMBA, 2019, p. 51). Por isso, insistir na escrita, unir tradições distintas, questionar formas de poder e formular novas estratégias discursivas se torna um movimento que situa Conceição Evaristo como uma das vozes mais singulares da poesia brasileira contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poemas da recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo, é um livro denso, que possibilita uma gama significativa de leituras críticas. Este estudo se ateve a algumas formulações parodísticas, explorando nelas formas de questionamento do sexismo e do racismo brasileiro e os movimentos de reversão dos estigmas e estereótipos que situam pessoas negras como figuras fora dos círculos intelectuais. Há no livro, entretanto, uma série de outras composições parodísticas que reinventam o cânone literário, a exemplo do famoso poema “Vozes-mulheres”, recriação de “Vozes d’África”, de Castro Alves, ou o original “Canção pr’amiga”, transcontextualização das

cantigas de amigo da tradição trovadoresca, em que Evaristo, ironicamente, modifica a mirada hegemônica, branca, masculina e heterossexual ao desviar “da ordem fálica-cristã-brancocêntrica e experimenta[r] outros imaginários afetivos para mulheres negras” (SOUZA, 2020, p. 212). No livro ainda se encontra outras retomadas de Carlos Drummond e da também mineira Adélia Prado.

Percebe-se, enfim, a necessidade urgente da crítica literária referendar e legitimar a literatura negra via leitura que supere a dicotomia alta e baixa literatura, pautada em preceitos racistas, classistas e sexistas. A legitimação, entretanto, só pode ocorrer através da formulação de uma crítica comprometida, que verdadeiramente esteja investida de epistemologia e de conhecimento literário e, concomitantemente, trabalhe esse repertório de forma descolonizada. Nesse sentido, fazemos coro com Terry Eagleton (2004), que entendeu que *A função da crítica*, historicamente, é não só ler literariamente as obras, mas também resistir à dominação. Se a atividade crítica nasceu de uma luta contra o Estado absolutista, contemporaneamente ela se situa como uma luta contra o Estado burguês, o mercado, o colonialismo e as demais formas de violência e de dominação. Logo, a literatura dos excluídos se situa como um importante material a ser explorado.

SETTINGS OF PARODISTICAL SPEECH IN CONCEIÇÃO EVARISTO’S POEMS

ABSTRACT

Parody is one of the most recurrent ways that modern artists have found to formulate critical discourses (HUTCHEON, 1985). In the poems by Conceição Evaristo, present in the book *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), the rewriting of literature configures a way of resistance to the oppressions of racism, sexism, class divisions and colonialism. The transformation of the dominant discourse, thus, appears in black-feminine poems as a “movement to transform the literary models offered by the dominant discourse” (BERND, 1988, p. 29), and seeks to reverse stereotypes to (re)construct an identity through subjective expression.

KEYWORDS: Conceição Evaristo. poems. parody. black-feminine.

ESCENARIOS DEL DISCURSO PARODÍSTICO EM LA POESÍA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMEN

La parodia es una de las formas más recurrentes que han encontrado los artistas modernos para formular discursos críticos (HUTCHEON, 1985). En los poemas de Conceição Evaristo, presentes en el libro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), la reescritura de la literatura configura una forma de resistencia a las opresiones del racismo, el sexismo, la división de clases y el colonialismo. La transformación del discurso dominante, así, aparece en la poesía negro-femenina como un “movimiento de transformación de los modelos literarios que ofrece el discurso dominante” (BERND, 1988, p. 29), y busca revertir los estereotipos para (re)construir una identidad a través de la expresión subjetiva.

PALABRAS CLAVE: Conceição Evaristo. poemas. parodia. negro-femenina.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BERND, Zilá. *Literatura Negra*. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 267 – 275.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 257-269.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

- EAGLETON, T. *A função da crítica*. Rio de Janeiro: Martins Fones, 2004.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. O mar ondulado da memória. In: DUARTE, Constância L.; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Orgs.) *Escrevivências*. identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Idea, 2018, p. 309-322.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 261-278.
- HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Geledés*, ano 3, 1995. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 jul 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- HUTCHEN, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. São Paulo: Edições 70, 1989.
- LOBO, Luísa. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- PESSOA, Fernando. “Navegar é preciso”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>. Acesso: 15/05/2022.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, Miriam Cristina. *Intelectuais negras: Prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória D'África: A temática africana em sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, Heleneide Fernandes. *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador, BA: Fundação Pierre Verger, 2019.

Submetido em 26 de setembro de 2022

Aprovado em 13 de fevereiro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
