

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS
LITERÁRIOS

LORENNNA DE ARAÚJO SOUZA

CORPOS DE FRUTESCÊNCIAS E A COR DA PELE DE MEMÓRIAS

**A poética negra de Conceição Evaristo em *Poemas da
recordação e outros movimentos***

Montes Claros
Agosto/ 2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS
LITERÁRIOS

LORENNNA DE ARAÚJO SOUZA

CORPOS DE FRUTESCÊNCIAS E A COR DA PELE DE MEMÓRIAS

A poética negra de Conceição Evaristo em *Poemas da
recordação e outros movimentos*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Departamento de Comunicação e Letras, do centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa

Montes Claros
Agosto/ 2023



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “CORPOS DE FRUTESCÊNCIAS E A COR DA PELE DE MEMÓRIAS: A poética negra de Conceição Evaristo em Poemas da recordação e outros movimentos.”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários LORENNA DE ARAÚJO SOUZA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Orientador - Unimontes)

Profa. Dra. Telma Borges da Silva (UFMG)

Prof. Dr. Antônio Wagner Veloso Rocha (Unimontes)

Prof^a. Dr^a. Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 28 de Agosto de 2023.

Aos meus ancestrais afro-brasileiros.
A todos aqueles que foram e são os meus
professores.
Para os meus pais Joelice e José Wilson.
Para as minhas irmãs: Danyella, Luanna e
Dayanne.

AGRADECIMENTOS

A Danilo Barcelos Corrêa pelas orientações, discussões e reflexões durante o desenvolvimento da pesquisa.

A Antônio Wagner Veloso Rocha pelas contribuições necessárias à pesquisa.

À coordenadora do campus Januária, Ros'elles Magalhães Felício pelo incentivo acadêmico-profissional.

A Januária, ao campus Januária, ao Laboratório de Pesquisa em Teorias do Poético.

Às professoras e os professores do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários.

Às famílias Lopes Araújo e Almeida Souza.

A Tábita Silva, Dariane Queiroz, Rodrigo Oliveira, Pedro Almeida, Anny Rocha, Cleis Rebouças, Vinícius Amarante, Andrea Ruas, pelos companheirismos.

A Uilmer Xavier pela contribuição e empréstimo de material.

A Ramiro Esdras pela contribuição bibliográfica.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, pelo financiamento da pesquisa.

*[...]
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.*

Conceição Evaristo.

RESUMO

Neste estudo nos dedicamos a escutar a palavra poética de Conceição Evaristo em sua obra *Os poemas da recordação e outros movimentos* (2017), interpretando e analisando como a sua linguagem é um dizer essencial que retorna até os mananciais da recordação para chamar a presença do ser corporal negro, trazendo-o à lembrança, desvendando-o em um movimento poético de existência e um *logos* recolhedor. Durante esse recolhimento concentrado, voltamos a nossa atenção para a criação poética e o pensamento reflexivo produzidos por Conceição Evaristo, uma vez que seus dizeres pensam sobre a vida corporal negra e as condições da existência humana. Nesse sentido, ao examinarmos sua composição poética e suas produções acadêmicas, observamos que o corpo negro se faz presente em suas palavras. Assim, procuramos analisar como ele se manifesta em sua poesia, verificando os sentidos de suas vivências e experiências. Essas análises foram interpretadas apoiando-se nos estudos de poesia discutidos por Antonio Candido, em seu livro *Estudo analítico do poema* (2006), Erza Pound, no *ABC da Literatura* (2006), Octavio Paz, em sua obra *Signos em Rotação* (2005), Alfredo Bosi, em *Ser e o tempo da poesia* (1990), e Terry Eagleton, em *Como leer un poema* (2010). Aproximamos as interpretações dos poemas selecionados com o pensamento de Merleau-Ponty, em especial, nas obras *Fenomenologia da Percepção* (2006) e *O visível e o Invisível* (2003), que compreende a existência do ser, corporalmente, e também com o pensamento de Martin Heidegger em alguns de seus textos, apresentados no livro *Ensaaios e Conferências* (2008a), e em suas obras, especialmente, em *A caminho da linguagem* (2003), *Explicações da poesia de Hölderlin* (2013) e *Hinos de Hölderlin* (2004), que pensa a poesia como a linguagem originária de um povo que institui o ser, portanto, uma linguagem essencial que traz à luz a presença da existência negra, constituindo assim, a sua memória. Além disso, averiguamos como é a organização e a produção poética, objetivando esclarecer a estrutura composicional da obra e buscamos compreender o que significa a sua poesia ser pensada com o sentido de “recordação e movimentos”. Esse longo caminho meditativo nos leva a refletir a relação entre os corpos negros, a poesia e a memória, observando que esse entrelaçamento movimenta todo um povo a resgatar a si próprio de dentro dos escombros abandonados de um naufrágio e se reconstituir como um saber essencial.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; ser corporal negro; poesia e memória; recordação e movimentos; poesia e pensamento.

ABSTRACT

In this study, we are dedicated to listening to the poetic word of Conceição Evaristo in her work *Os poemas da recordação e outros movimentos* (2017), interpreting and analyzing how her language is an essential saying that goes back to the sources of memory to call the presence of the black corporeal being, bringing it to mind, unveiling it in a poetic movement of existence and a recollecting *logos*. During this process of concentrated reminiscence, we turn our attention to the poetic creation and reflective thought produced by Conceição Evaristo, since both of his sayings think about black bodily life and the conditions of human existence. In this sense, when we examine his poetic composition and academic productions, we observe that the black body is present in his words. Thus, we try to analyze how she manifests himself in his poetry, verifying the senses of his living and experiences. These analyzes were interpreted based on the poetry studies discussed by Antonio Candido in his book *Analytical study of the poem* (2006), Erza Pound in *ABC of Reading* (2006), Octavio Paz in his work *Signs in Rotation* (2005), Alfredo Bosi in *The Being and the time of poetry* (1990) and Terry Eagleton in *How to read a poem* (2010). We approximated the interpretations of the selected poems with the thought of Merleau-Ponty, in particular, in the works *Phenomenology of Perception* (2006) and *The Visible and the Invisible* (2003), which comprehends the existence of the being, corporally, and also with the thought of Martin Heidegger in some of his texts presented in the book *Essays and Conferences* (2008a) and in his works, especially, *On the way to Language* (2003), *Explanations of the poetry of Hölderlin* (2013) and *Hölderlin Hymn* (2004), who think of poetry as the original language of a people that institutes being, therefore, an essential language that brings to light the presence of black existence, thus constituting its memory. In addition, we find out how the organization and poetic production are, aiming to clarify the compositional structure of the work, as well as, we also seek to understand what it means for his poetry to be thought of in the sense of “remembrance and movements”. This long meditative path leads us to reflect on the relationship between this black bodies, the poetry and memory, noting that this interweaving moves an entire people to rescue themselves from inside the wreckage of a shipwreck and reconstitute themselves in an essential knowledge.

Keywords: Conceição Evaristo; black corporeal being; poetry and memory; reminiscence and movements; poetry and thought.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1.1 Questões preliminares	10
1.2 Iniciando a discussão: as principais questões analisadas nos poemas de Conceição Evaristo.....	11
1.3 Breves considerações sobre o corpo	20
1.4 A estrutura da pesquisa	27
2. OS CAMINHOS DA POESIA E DO PENSAMENTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO	31
2.1 Os poemas de Conceição Evaristo nos Cadernos Negros.....	37
2.2 Conceição Evaristo pensando a poesia afro-brasileira.....	47
2.3 Nos caminhos do poetar pensante	51
2.4 O pensar se aproxima da poesia	66
3. MOVIMENTANDO-SE NOS FIOS ENTRELAÇADOS DA OBRA: CONHECENDO OS TRAÇOS POÉTICOS	71
3.1 Analisando a composição poética	76
3.2 O ser corporal feminino: uma força primordial	83
3.3 O rosário une tudo em um canto de poesia	89
3.4 O corpo negro feminino é prazer, afetividade e sexualidade.....	98
3.5 A palavra é como um fogo poético	105
3.6 Diáspora negra: uma força entrelaçada à vida	109
4. A POESIA DE RECORDAÇÕES E MOVIMENTOS	115
4.1 A palavra mordida é um movimento corporal poético	126
4.2 Em peles de memórias e em corpos de frutescências	134
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Questões preliminares

Esta pesquisa atenta-se aos poemas de Conceição Evaristo a partir de uma leitura que escute a sua palavra poética como um pensar que guarda um saber. Esse saber não é uma simples aquisição de conhecimento ou raciocínio científico, é um retornar para o sentido do ser corporal negro, lembrá-lo e trazê-lo novamente a ser presença, retirá-lo do esquecimento e das definições lógicas que o definem em uma coisa simplesmente pré-determinada, como se fosse um objeto a ser explorado e utilizado. Um ser nunca é um conceito geral, não é suscetível a objetivação. Ele foi determinado como coisa, caracterizado em categorias universais porque a lógica tradicional significou a realidade dos humanos, da vida e do mundo como objetos já definidos conceitualmente ao interpretar a palavra *logos* como razão. Por isso, o ser foi categorizado e tratado como coisa, visto que a razão se tornou ferramenta para o pensar.

Nesse sentido, o filósofo que retorna ao pensamento dos gregos pré-socráticos e aos poetas para meditar sobre a questão do ser é Martin Heidegger. Ele questiona os conhecimentos constituídos por meio das verdades estipuladas e exigidas pela tradição filosófica ocidental e de características universais. O filósofo apresenta outras possibilidades de reflexões para questionar a existência humana a partir de outras visões do exercício do pensamento. Desse modo, ao analisar os fragmentos dos pensadores gregos e a criação poética dos poetas, encontra o segredo para pensar o ser: a poesia enquanto origem da linguagem, enquanto *logos* recolhedor, nos convoca a pensar sobre o ser, uma vez que filha de *Mnemosýne*, recolhe, reúne e guarda para junto de si, pensando em tudo que é presença, o que vigora, o ser, apresentando o seu verdadeiro sentido, chamando-o à presença, trazendo-o à lembrança, desvelando-o.

Para Martin Heidegger a memória, uma lembrança recolhida que se volta para o sentido do ser está na fonte da poesia. A poesia nunca determinará o ser em simples descrições e definições, pelo contrário, é o acontecimento fundamental do ser, abrangendo todos os mistérios e possibilidades da existência humana, fundamentando a história de um povo. A existência humana apresenta-se poeticamente. A palavra poética chama, convoca e convida a presença do ser.

Quem vem a presença, apresenta-se, faz-se presente é o corpo vivido, experienciado, é o corpo de um ser lançado no mundo em que já se encontra inserido em um espaço, em uma cultura, nas situações de vivências. A nossa existência é corporal, somos seres corporais, quem vem à presença é o nosso corpo, explica o filósofo Merleau-Ponty. Para esse filósofo, o corpo não é uma coisa, uma máquina, também não é pura ideia racional, mas movimento, sensibilidade, expressão criadora que se identifica com o mundo, um ponto de vista sobre o mundo. E o corpo enquanto existência no mundo é quem recolhe, reúne e guarda o que a linguagem diz poeticamente do seu ser no ritmo das palavras. Assim, o corpo acontece enquanto realização do ser como poesia. A linguagem poética anuncia a nossa existência corporal, abrindo o acesso com a experiência do ser.

Desse modo, a poesia de Conceição Evaristo é uma potência criativa, abrindo-nos para uma multiplicidade de sentidos que apresentam os movimentos e as possibilidades incessantes das existências cotidianas de corpos negros que podem vir a ser criações contínuas. Logo, eles não cabem em uma definição que os configurem em um conceito. Colocá-los em conceitos é defini-los em substâncias permanentes, fixas, inertes e imóveis. A poesia de Conceição Evaristo aponta para vivências e experiências de corpos negros que não são pré-definidas, pelo contrário, são processos vitais de avanço, são fluxos em movimentos. O corpo negro é um movimento poético que desvela dando a si o sentido do que ele é, constituindo a sua memória. Logo, os poemas serão analisados em sua essência poética, entendendo-a como um saber essencial que fundamenta a existência negra e, portanto, surgirá as questões do sentido de seu ser: poesia, linguagem, memória, verdade e corpo.

1.2 Iniciando a discussão: as principais questões analisadas nos poemas de Conceição Evaristo

Navegando pelos *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), de Conceição Evaristo, a poeta nos convida, em seu primeiro poema, “Recordar é preciso” (EVARISTO, 2017, p. 13), a mergulhar em profundas águas-lembranças, buscando as recordações de uma memória que transborda a vida de todos os negros, que precisam retornar às origens para celebrar, memorar e reencontrar a história de seu povo. Guiados pelos comandos da memória, seguem em direção ao mais profundo oceano remissivo, naufragando em recordações dolorosas que salgam o rosto e o gosto, porque nessas águas as suas existências corporais foram abandonadas e afogadas em imagens distorcidas, conseqüentemente, negadas e

esquecidas. Mergulhados em um profundo silêncio, foram impossibilitados de dizer as suas vivências e experiências, necessitando de intérpretes. É, então, designado aos poetas de seu próprio povo, recolherem as vozes afogadas pelas dores das recordações e mostrarem-lhe a partir desse recolhimento silencioso que a força potente da poesia, enquanto palavra nomeadora, poderá dizer, chamar o ser negro a vir à presença, trazendo-o à lembrança, desvelando-o.

Conceição Evaristo nos mostra que a única “paixão” possível para fazer emergir dos fundos das recordações e colocar-nos em uma concentração e recolhimento para escutarmos o “silêncio mordido” de toda a coletividade negra é a poesia, nascida desse fervor pensativo da recordação, pois como a própria poeta nos permite interpretar em seu último poema, “Da calma e do silêncio” (EVARISTO, 2017, p. 121-122), somente a poesia pode aprofundar nos “mundos submersos” do esquecimento e retirar o corpo negro da ausência e trazê-lo novamente à presença com o seu canto, apresentando-o em seu verdadeiro sentido. A poeta nos mostra que para escutarmos a palavra poética, devemos, com calma, saboreá-la em todas as suas camadas significativas e rítmicas, pois quando o verbo poético é mastigado sem pressa, podemos nos concentrar cuidadosamente em cada “ínfimo movimento” do seu dizer.

Desse modo, a poesia precisa de uma atenção especial, explica-nos Hans Ulrich Gumbrecht, em seu texto “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção” (2016). Segundo o autor, na leitura de um poema é preciso estar aberto e concentrado para o ser, as coisas e o mundo aparecerem. Então, a poesia é feita para ser performática, para ser recitada, “para ser cantada, para ser lida em voz alta” (GUMBRECHT, 2016, p. 87), pois, assim como era na Grécia arcaica, o ritmo poético com funções mnemônicas pode invocar a presença do ser, das coisas e do mundo. O ritmo pode “fornecer uma abertura por meio do qual o que está ausente [...] se torne presente” (GUMBRECHT, 2016, p. 90). Além disso, para o autor a atenção poética está aberta para a evocação de imagens a partir de palavras em um entrelaçamento com o corpo e os sentidos. Isso porque o corpo sente em si as vibrações poéticas de sua existência que, anunciada em movimentos rítmicos, marca a permanência do seu ser, evocando novamente a sua presença para fundamentar a memória, guardando as suas tradições culturais. Desse modo, há dentro dos corpos negros em estado de silêncio, uma força criativa pulsante para acontecer em um dizer rítmico que constitua a sua essência humana. A palavra poética anunciada pelos povos negros é movimento rítmico corporal com o desejo de dizer e fazer permanecer a sua história ao cantar o passado de seus ancestrais.

A voz do povo negro anuncia a vontade de querer dizer a sua existência. É com a palavra que o povo tem a possibilidade de apresentar o seu ser, dialogar, criar o seu mundo e

até mesmo destruí-lo. Essa linguagem inicia-se com a poesia que se funda com a palavra dita/cantada. Assim, quando a palavra poética é dita/cantada, a manifestação da existência acontece. Esse dizer evoca pela primeira vez a história de um povo. É a poesia pelo qual os negros iniciam a constituição de suas memórias. Por essa perspectiva, Conceição Evaristo, atenta à força criativa da palavra poética, encaminha-nos para a tradição grega, na qual a poesia chama o ser à presença, trazendo-o à lembrança, constituindo a sua memória. A Grécia é o lugar onde se funda a questão do ser, não em um sentido que implique nacionalidade, mas por questionar a ontologia histórica de um povo a partir de uma reflexão filosófica, sendo então, o ponto de partida para o ato de filosofar, explica Antônio Wagner Veloso Rocha, em sua obra *Poesia e pós-metafísica em Heidegger* (2011).

Desde os primórdios da cultura ocidental, a palavra poética é dita pelo poeta para preservar do esquecimento o passado heroico e mítico de um povo, com a sua sabedoria de fixar na memória o seu canto, devido à tradição de transmitir oralmente a cultura entre os gregos naquele tempo, conforme lembra Danilo Barcelos, em sua tese, intitulada *As coisas que são uma só no plural dos nomes Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos* (2015). Segundo o autor, era concedido ao poeta a função de relatar os feitos heroicos e de manter a memória a partir da origem de tudo. Por esse motivo, a poesia é uma força primordial, porque ela canta a origem de tudo, de onde tudo se origina.

Essa tradição aflora a partir da compreensão que os gregos tinham da existência do mundo, dos seres e das coisas e de seus sentimentos a partir de forças primordiais e sagradas. Para mostrar como o mundo surgiu, a origem de tudo, e para fazer aparecer o próprio mundo, os seres, os deuses e a vida dos homens, havia o aedo (o poeta-cantor), responsável por cantar esse passado mítico e heroico. Para isso, ele prestava devoção a *Mnemosýne*, a Deusa Memória, pois, sendo uma força sagrada, tem o saber divino de cantar o que é, o que já foi, e o que será. *Mnemosýne* tinha o poder de cantar a partir de suas filhas, as musas, que são a própria palavra cantada ou rimada, de acordo com Jaa Torrano em seu estudo e tradução de *Teogonia: A origem dos Deuses do poeta Hesíodo* (1995).

De acordo com Marcel Detienne, em seu livro *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica* (1988), as musas levavam em seus nomes os aspectos essenciais do fazer poético, como atenção, concentração, a prática mental, a recitação, improvisação e o poema terminado. Por essa razão, a palavra do poeta se desenvolve do mesmo modo “na atividade poética” (DETIENNE, 1988, p. 15). Naquela época, a palavra cantada, a memória e o aedo eram importantes, pois a civilização grega fundamentava sua visão de mundo pela tradição oral e,

não, pela escrita. Para um povo constituir a sua cultura oralmente é necessário desenvolver a sua memória a partir de técnicas poéticas presentes na palavra cantada pelo poeta, como a criação de esquemas rítmicos, por exemplo (DETIENNE, 1988, p. 16).

Para a civilização grega adquirir conhecimento sobre os efeitos heroicos e celebrar suas divindades era fundamental ter uma figura que cantasse e celebrasse a história sagrada e cultural de seu próprio povo, daí a importância o aedo. Nesse sentido, o aedo, ao cultivar a Memória, era escolhido pelas musas para cantar os acontecimentos passados, tornando-os conhecidos (DETIENNE, 1988, p. 15). As musas tinham o poder de fazer o poeta retornar ao passado e voltar. Um poder dado pela *Mnemosýne* (TORRANO, 1995), pois a Memória possui a força sagrada de transportar o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, afirma Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Pensamento entre os gregos* (1990). Como as palavras cantadas nasciam da Memória, elas eram forças complementares, concedendo à alma do poeta o poder de ir até o mundo dos mortos, afastando-o do rio *Lethe*, o esquecimento, e possibilitando que cantasse o conhecimento das origens. Por isso, as musas eram as responsáveis por fazer o poeta lembrar o que era para ser cantado: a memória coletiva de um povo (DETIENNE, 1988, p. 15-16). Ele tinha a função de transmitir com o seu canto a própria história heroica e mítica do povo grego, conservando-a na memória, e resguardando-a do esquecimento.

Sendo *Mnemosýne* uma força sagrada com o saber divino sobre toda a origem, ela pode retirar o obstáculo entre o passado e o presente e criar uma ponte entre os mundos de tempos diferentes, dos vivos e dos mortos, para que o aedo possa entrar em contato com os tempos antigos, com a idade primordial, descobrindo a história de um passado coletivo (VERNANT, 1990, p. 135-144). Dessa forma, *Mnemosýne* leva o poeta até o reino dos mortos, para que retire dele o que deve ser cantado, não permitindo que seja levado pelo rio *Lethe* (o esquecimento). Por esse motivo, o poeta canta a verdade, *a-lethéia*, o não-esquecimento, pois ela “é única a compartilhar a vida dos imortais” e os “desígnios dos deuses” (DETIENNE, 1988, p. 21). A Memória torna esse tempo primordial presente novamente pelas vozes de suas filhas, as musas, que são o próprio canto poético, a poesia. A palavra cantada possui a força de tornar presente os imortais, os deuses e as origens, pois ao ser enunciada, ela os nomeia, isto é, os evoca, apresentando o próprio ser, como explica Torrano (1995, p. 11-12). Ou seja, a palavra cantada, a própria linguagem, acontecendo como poesia, como palavra nomeadora, chama o ser à presença, o traz à lembrança, desvelando-o.

Por esse entendimento, a palavra poética, filha de *Mnemosýne*, faz o poeta retornar às origens para trazer o ser à lembrança, retirando-o do esquecimento. A poesia evoca o mais

antigo e permanece o mais digno de se pensar, o ser, explica Martin Heidegger em sua conferência *O que quer dizer pensar?* (2008a). Para o filósofo, a poesia nos convoca a pensar sobre o ser, pois nasce da Memória, a qual não pode ser somente uma conservação do passado, também concentra, guarda o que pensar. A memória¹ “é a concentração do pensamento”. É uma concentração que guarda junto de si e abriga em si, pensando em tudo que é presença, o que vigora, o ser. Nesse sentido, o pensamento se transformaria numa lembrança, explica Benedito Nunes em sua obra *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético* (2007). Ou seja, a memória, uma lembrança reunida, volta para o que se precisa pensar. Assim, a memória, um pensar concentrado da lembrança, é a origem da poesia. Por esse motivo, a poesia se institui no pensar (HEIDEGGER, 2008a, p. 118). A poesia nasce do “fervor pensante da recordação” (HEIDEGGER, 2008a, p. 118), pois como filha da memória, ela pode retornar às origens, aos acontecimentos antigos e buscar o que é preciso pensar: a fonte primordial dos seres e das coisas. Assim, “Toda criação poética surge quando se cultiva o pensar da lembrança” (HEIDEGGER, 2008a, p. 118). O dizer poético com a sua evocação retrocede ao princípio para lembrar, permanecendo ao que é digno de pensar: a vida dos deuses, do mundo e do ser.

A poesia permanece trazendo a presença dos seres e dos acontecimentos, retirando-os do esquecimento. Ela pode fazer lembrar o poeta o que é para ser celebrado, lembrado e pensado: as memórias de um povo, principalmente, se sofreram muitas tentativas de apagamento. É o caso dos povos africanos e seus descendentes, sobreviventes de uma diáspora, que tiveram suas tradições e seus corpos violentados. Desde sempre as culturas africanas e afrodescendentes, constituídas oralmente, consideram importante a memória transmitida pela palavra em ritmos poéticos, justamente, para cantar e manter guardado a identidade de seu povo, compreendem a palavra poética entrelaçada ao corpo, proporcionando uma melhor fixação na memória. Isso, porque o corpo é compreendido como um ser e a sua palavra anuncia a sua existência, explica Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à Poesia Oral* (1997).

A palavra poética evocada pelo povo negro se constitui principalmente por meio da voz que a enuncia e convoca a memória de seus antepassados a estarem presentes novamente. Por terem essa força na palavra, chamando a lembrança como uma memória viva, cuja marca faz permanecer o seu ser (ZUMTHOR, 1997, p. 13), é possível reconstituírem as suas existências,

¹ Gilvan Fogel esclarece, em uma nota à tradução da conferência *O que quer dizer pensar?*, do filósofo Martin Heidegger, que a palavra alemã para memória, *Gedächtnis*, é composta pelo prefixo *Ge* = concentração, reunião, e por “*dachtnis*”, formada pelo particípio “*gedacht*” do verbo pensar “*denken*”. Por esse motivo, Heidegger estabeleceu uma relação fundamental entre memória e pensamento.

especialmente, quando obrigados à escravidão em terras coloniais, passando por várias tentativas violentas de apagamento de suas tradições. Devido a esses sucessivos atos de exclusão de suas identidades ao longo dos séculos, os sobreviventes desse sistema sentiram a necessidade de escrever a voz de seu corpo para reconstruí-lo, recolhendo e guardando em traços de movimentos rítmicos o que não pode ser esquecido: o corpo negro é uma potência criativa e sonora de permanência e fluidez. Logo, os(as) poetas negros(as), por serem existências, relacionam-se com os seus irmãos étnicos, recolhem, guardam e fazem permanecer a história de seu povo, criando os sentidos dos seus mundos a partir da palavra poética.

A palavra de Conceição Evaristo, por ter essa tradição poética e mnemônica, busca o passado para conhecer, apresentar e pensar o sentido do ser corporal negro. Desse modo, a sua palavra poética rememora o passado do que cabe pensar, tendo por foco o ser corporal, buscando a sua essência para reconstituir as suas vivências e criar outras experiências, poetizando o ser do seu povo. Em seu processo de criação artística, seu trabalho de criação e produção, no qual se chega à palavra, desvela o sentido do ser corporal. A poeta compreende o ser, apreende-o e o apresenta em suas palavras o mais próximo possível do que ele é. Durante esse processo poético, propõe pensar a “escrevivência” que além de anunciar vozes negras entrelaçadas em um único eco poético, apresenta, reúne, lembra, diz o sentido do corpo negro, em especial o corpo negro feminino, vivido com a palavra. Seu poema nos faz recordar o que esquecemos: somos verdadeiramente um corpo, seres corporais.

A poeta é a escritora da “escrevivência” e do “escrever o corpo”, e constrói esses termos formados pela junção de “escrever” e “viver”, pensando em seus poemas a palavra sendo experimentada, sentida e vivida com o corpo. O seu fazer poético almeja dar corporeidade a distintas vivências constituídas por movimentos significativos. A poeta elabora esse saber literário compondo uma obra poética com linguagem que apresenta o corpo como um saber sensível sobre o mundo vivido. Por isso, ao perceber o mundo, apreende os movimentos da vida, transformando-os em palavras. Atenta e interligada ao ser humano e ao mundo a sua volta, apreende em sua escrita os movimentos corporais, apontando diversas vivências e experiências sentidas e praticadas por ele. Desde criança, ao escutar as vozes de suas tias e vizinhas contando histórias e segredos, tece todo esse ritmo sonoro em seu corpo. O contexto familiar de Conceição Evaristo era constituído por dizeres poéticos e históricos em um vínculo coletivo de vozes que anunciavam as suas existências corporais por movimentos afetivos, expressões faciais e olhares tocando emoções. Eles teciam prosa e poesia para apresentarem e significarem suas vivências e experiências. Além disso, a imagem de sua mãe

desenhando um sol no chão úmido com os dedos, possibilita que observe o corpo movimentando-se em múltiplos gestos, compreendendo aquela grafia como uma manifestação sensível de uma vivência. Para a poeta é o corpo quem escreve os saberes da sua vida. Sobre isso, Terezinha Petrucia da Nóbrega, em seu livro *Uma fenomenologia do corpo* (2010), destaca que é o corpo que nos permite sentir, logo, perceber o mundo, as pessoas, permite desejar, conhecer, pensar, narrar etc. Assim, o nosso primeiro contato com o mundo, os conhecimentos adquiridos e aprendidos, são realizados com as vivências e experiências sensíveis do corpo.

Para Conceição Evaristo, a sua escrita está fundamentada em uma fala corporal, que não é descritiva, mas principalmente vivida, no sentido de criar um texto com uma linguagem dizendo a vida do mundo, observando e absorvendo a vida e a existência, afirma a poeta em seu texto *Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face* (2020). O seu exercício de escrever deve ser compreendido por uma existência negra vivida corporalmente. A poeta descendente de culturas africanas e afro-brasileiras viveu em um ambiente ciente das sabedorias desses povos, logo, sabe que o corpo negro anuncia o seu ser vivido em ritmos, imagens e significados poéticos, trazendo-o à lembrança. As vivências e experiências corporais dos negros são tão fundamentais para caracterizar a sua escrita, que até mesmo o seu saber discutido em textos acadêmicos é pensado com uma linguagem com marcas subjetivas, apresentando traços de sua trajetória autoral e a sua condição étnica, a ponto de ser entrelaçado em suas pesquisas os aspectos poéticos de sua criação artística. Analisaremos, no primeiro capítulo, como as suas pesquisas são fundamentais para a compreensão de sua produção poética. Algumas características de sua poesia foram utilizadas em suas pesquisas como análise para pensar as questões poéticas de outros escritores.

Conceição Evaristo entende o mundo pela perspectiva de olhares e vivências, considerando válido observá-lo. Entretanto, considera ser mais importante aprender a olhá-lo pela profundidade, viver as realidades, pois “a Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida” (EVARISTO, 2020, p. 35). Nesse sentido, a poeta compreende a escrita do corpo, não como uma ação contemplativa, mas fundamentando-se em um aprofundamento perceptivo da vida no interior do mundo. O corpo, portanto, é suscetível de ser verificado em sua obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), aproximando-se das discussões filosóficas de Maurice Merleau-Ponty, no qual enfatiza a importância de atentarmos para a descrição da nossa experiência concreta e humana, considerando a existência como corporal, que caracteriza o nosso conhecimento do mundo.

A poeta compõe em sua obra questões amalgamadas ao próprio fazer poético, apresentando o cotidiano vivido por negras e negros com suas diversas experiências registradas em um corpo de vivência e de memória. O corpo vive o mundo, e sente as recordações e lembranças de algumas dessas experiências. Em alguns poemas, temos tessituras de experiências entrelaçadas em memórias registradas na pele negra. São lembranças e recordações sobre as experiências cotidianas e passadas, vividas nos corpos dos afrodescendentes, que buscam reconstituí-las, pois, as suas memórias significam e guardam uma visão de mundo, conhecedora de suas histórias, de suas culturas e ascendências, configurando-se em uma etnicidade. Os sentimentos de um corpo negro são vivências que permitem compreender, perceber e experienciar o mundo, que não se perdem no esquecimento, ao contrário, são lembrados e permanecem marcados em sua pele.

Além disso, encontramos diferentes vivências sentidas e sofridas no próprio corpo: desde questões especificamente femininas, problemas sociais, misérias e exclusões, experiências de amor e sexualidade, até os caminhos das pedras, alguns deles vinculadas à memória. Assim, como nos lembram Ivete Keil e Marcia Tiburi, na obra *Diálogo sobre o corpo* (2004), o corpo vivido é afirmação de sua potência vital diante de uma infinidade de experiências possíveis, plurais e inevitáveis, fazendo manifestar uma realidade da nossa condição humana (KEIL; TIBURI, 2004, p. 11-12). Da mesma maneira, Daniel Santos Costa, em seu texto “Cena e conhecimento: esboçando corpos emblemas” (2017), considera o corpo como experiência e criação de conhecimento, no qual se apresenta um saber prático, vivido e sensível.

Por essas perspectivas, pode-se compreender que o fazer poético não apresenta o corpo apenas como um tema, mas o entende como existência no mundo, sendo criador de significados, pois vivencia a experiência de sentir as coisas e o mundo. Nesse sentido, a palavra é incorporada ao texto poético, porque a cada movimento do ato de escrever, o corpo se move, se contorce, transpira, recolhe-se e busca, sendo responsável por descobrir novas formas de se fazer no mundo como existência, esclarece Gilmar Leite Ferreira, em sua obra *Corpo e poesia: para uma educação do sensível* (2017).

A poeta, ao mergulhar nas vivências e experiências, percebe que elas são o nosso corpo e, portanto, nossa primeira referência de um conhecimento. Em seus poemas, as questões da memória, das mulheres, dos problemas sociais, da escrita, da sexualidade, dos medos e dos caminhos difíceis, são vividas e manifestadas no corpo e com ele constroem experiências significativas, não o reduzindo somente a um sistema biológico. Sua palavra poética é pensada corporalmente: apresenta distintos corpos capazes de construir sentidos, não sendo

tratados somente como formas materiais, ou mesmo separados dos processos intelectuais, ou de sentimentos. O corpo realiza uma reconexão entre as sensações e atividades, resultando dos processos vividos por ele. Assim, deve ser compreendido como conhecimento de sua própria característica e vivência.

Nos poemas de Conceição Evaristo, o corpo negro anuncia a sua voz para o mundo para ser compreendido como sensibilidade, expressão criadora vivente, dizendo também as situações cotidianas que o afetam, significando-as a partir de suas próprias vivências. Por isso, conforme nos diz Anselmo Peres Alós, em seu artigo “O lirismo dissonante de uma afro-brasileira” (2011), o movimento criativo dos poemas de Conceição Evaristo trabalha para dismantelar os estereótipos, colocando o corpo como afirmação de seu conhecimento e pertencimento. Nesse caso, distancia-se da noção de coisa atribuída ao corpo. Sua escrita distancia-se das amarras que nos levam a ter interpretações preconcebidas de um corpo considerado um produto, pois em sua palavra poética, o corpo se move, sente, sofre e experimenta determinadas situações.

Dessa maneira, a compreensão do corpo negro acontece a partir de vivências e experiências. Viver é sentir corporalmente, manifestar significações por meio dos sentidos, movimentos e gestos. Essa vivência corporal está presente nos poemas da escritora. Em cada poema a escritora apresenta corpos distintos, apresentando-os como modo particular e coletivo de percepções, vivências e experiências. Cada ser corporal apresenta uma vivência específica com o mundo e por estar inserido nele compartilha suas experiências com outros seres corporais.

Nota-se por esse entendimento que há diferenças entre a ideia de vivência e experiência. Normalmente as compreendemos com sentido semelhante. Porém, a vivência pertence ao indivíduo e a experiência pertence ao coletivo, principalmente compreendida como uma tradição de conhecimentos transmitida entre gerações. Essas noções podem ser encontradas, por exemplo, em reflexões ao longo das obras de Walter Benjamin, principalmente, os textos e ensaios produzidos nos anos 1930 (*O narrador*, *Experiência e Pobreza*, *Sobre alguns temas em Baudelaire*), que apresentam entendimentos sobre a vivência (*Erlebinis*) e experiência (*Erfahrung*), aponta Jeanne Marie Gagnebin no prefácio da obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1987), de Walter Benjamin.

Não pretendemos nos deter sobre as reflexões realizadas por esse filósofo. O intuito é apresentarmos brevemente as noções entre vivência e experiência, pois desse modo, podemos entender que os acontecimentos sentidos individualmente na pele de cada corpo negro são as suas vivências e posteriormente ao serem compartilhadas com outros por meio de

informações, transmitem conhecimentos entre as gerações, logo, constituem-se em uma experiência coletiva. A partir da teoria benjaminiana a respeito da experiência, interpretando esses conceitos de maneira sucinta, compreende-se a vivência como a singularidade da vida de um indivíduo, um viver da sua história pessoal relacionado ao seu cotidiano, uma vivência subjetiva e particular. Já a experiência baseia-se especialmente na ideia da coletividade: conhecimentos acumulados e transmitidos para outros membros da comunidade.

Embora sejam apresentadas essas diferenças, nos poemas de Conceição Evaristo, as vivências individuais com as emoções mais íntimas de cada ser negro podem ser consolidadas e reconhecidas quando são apresentadas como sabedoria a outros membros do grupo étnico, compondo, assim, as experiências. A experiência é um contato de alguém com o mundo aberto, indefinido e múltiplo, possibilitando dessa maneira mais experiências. Como os seres humanos vivem a partir de uma situação, de um lugar onde estão como membros de uma comunidade, inseridos em uma cultura e em um período histórico específicos, as características individuais são estabelecidas pelas relações com os outros, esclarece Eric Matthews, em seu livro *Compreender Merleau-Ponty* (2010).

É importante notarmos que a poeta apresenta o corpo como criador de sentidos, porque as percepções são acontecimentos próprios a partir de diferentes olhares sobre o mundo. O corpo é um criador de sentidos, inseparável dos acontecimentos do mundo. São tessituras poéticas construídas subjetivamente que pensam o corpo como um conjunto de saberes, apresentando significações próprias.

1.3 Breves considerações sobre o corpo

Sabemos que uma longa tradição sobre a noção de corpo foi encarregada de compreender uma notável distinção e oposição. Essa discussão é decorrente de uma história antiga, apresentada pelas convenções científicas, filosóficas e morais, na qual, de um lado, prevaleceram a alma e, por outro, reduziram o corpo a uma coisa, afirma Leandro Neves Cardim, em seu livro *Corpo* (2009). Sobre isso, o autor Adão José Peixoto, em seu texto *Os sentidos formativos das concepções de corpo e existência na fenomenologia de Merleau-Ponty* (2012), nos informa que essa divisão se mantém em um dualismo psicofísico, estabelecida por Platão, o qual, defendia a seguinte hipótese: a alma manifesta-se no mundo

das Ideias, de caráter divino e capaz de produzir pensamento; por outro, o corpo corresponde à mortalidade, desprovido de inteligência, produto de erros e falhas, objeto corruptível.

O pensamento de Platão coloca a realidade do mundo das ideias como particularidade da alma, sendo a única verdade, assemelhando-se ao divino, movimentada por si mesma, portanto, imortal e perfeita. Nessa concepção, a alma é quem move o corpo, que seria como um lugar que aprisiona a alma. Nós vivemos nesse cárcere e o carregamos conosco como se fosse uma sepultura. O corpo assemelha-se ao humano, mortal, matéria, pode desaparecer, pode ser corrompido e decompor-se. Segundo João Batista Freire, em seu livro *De corpo e alma: o discurso da motricidade* (1991), a alma na história da filosofia está no mais alto trono, é ela quem orienta os discursos para provar sua superioridade, e o corpo, esse é a vítima, meio de transporte que aprisiona as rédeas da alma.

Já Aristóteles compreendia a alma como uma substância que anima o corpo e é unida a ele. Ou seja, o movimento físico é realizado pelo corpo, contudo, permitido pela ação da alma, sendo assim, inseparáveis, explica o autor Sílvio Gallo, em seu texto “Corpo ativo e a filosofia” (2006). O filósofo Aristóteles concebe a alma como um fundamento vital ao corpo, por isso, ele não pode fazer nada por si mesmo sem ela, pois é a alma que movimenta o corpo. Cardim (2009) ratifica que Aristóteles compreendia a alma como uma origem vital, significando um ato do ser vivo. Por esse entendimento, a alma é quem atua sobre o corpo, fazendo-o vivente. Assim, há uma relação, uma ligação entre eles, na qual um não existe sem o outro, pois na separação pode ocorrer aniquilação da vida humana.

Durante o período medieval, segundo os autores Jacques Le Goff e Nicolas Truong, no livro *Uma história do corpo na Idade Média* (2006), o corpo experimentou uma vida cotidiana paradoxal. Vivía entre duas tensões resultantes do cristianismo: o corpo reprimido e o corpo glorificado. O corpo era castigado, punido e humilhado para buscar a purificação da alma, alcançando a salvação, por isso, havia a penitência corporal constituída de autoflagelos e abstinências. O corpo, ao não seguir a doutrina cristã, é compreendido como pecado, sendo abominável para a alma, degradando-a. Pelo viés da cultura religiosa, o corpo é visto como lugar pecaminoso, de penitência, prisão da alma, sendo essa a que possui característica espiritual capaz de controlar as paixões e desejos. A compreensão do corpo glorificado ocorre através da imagem de Jesus. A encarnação de Cristo em um corpo humano constrói uma significação sagrada, pois entende-se o corpo como lugar em que habita o espírito divino. Assim, a humanidade pôde redimir seus pecados e ser salva. Nesse sentido, as pessoas na Idade Média viviam em um conflito, pois o corpo era significado entre a repressão e a exaltação.

Já na modernidade, temos as ideias de René Descartes, configurando o ser humano como duas substâncias distintas: o corpo como coisa extensa (*res extensa*) e a alma como coisa pensante (*res cogitans*). Segundo Cardim (2009), Descartes constitui as ideias de interioridade e subjetividade pertencentes à alma, a substância pensante, interpretadas como o sujeito, opondo-se radicalmente à exterioridade do corpo, o objeto. Há uma evidência do espírito por pensarmos e há um corpo que obedece aos movimentos conforme as leis que impulsionam as máquinas. Para o filósofo, o mundo deve ser compreendido como uma máquina, analisada pelo sujeito pensante, na qual o corpo será encontrado entre artefatos e máquinas, objetivando um modelo mecanicista. É esse modelo de máquina que possibilita o entendimento do corpo (CARDIM, 2009, p. 32).

Em torno dessas concepções sobre o corpo, conceituado de modo negativo, também está inserido o corpo feminino, o qual enfaticamente é ainda mais desprezado pela história e pelas reflexões filosóficas, justamente por ser predominantemente pensado e organizado pelo ser masculino. Sobre isso, Ana Maria Colling, em sua obra *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história* (2014), informa que “a dominação masculina impôs às mulheres espaços da não visibilidade, da não palavra, do confinamento ao privado e à reprodução. A história das mulheres é acima de tudo a história do seu corpo” (COLLING, 2014, p. 09). O corpo das mulheres há muito tempo é tratado e concebido como inferior. Desde os tempos da Grécia antiga foram construídas noções de como as mulheres deveriam se comportar, quais seriam suas características e como deveriam ser, sempre as colocando em concepções negativas (COLLING, 2014, p. 43). As mulheres eram excluídas das discussões filosóficas e dos conhecimentos por serem consideradas seres menores e desprovidas de inteligência. O corpo feminino era visto como irracional, ilógico, o útero, comparado ao animal, era entendido como mais fraco. Já ao corpo masculino era atribuído o conhecimento, pois estaria destinado a gerar conforme a alma.

Delimitando ainda mais a discussão, observamos como é interpretado o corpo feminino negro. O corpo da mulher negra é objetificado e escravizado sexualmente por ser analisado duplamente a partir do pensamento dualista formado pela ideia da oposição e pela hierarquia social constituída na escravidão. Além de ser compreendido como inferior, conforme as reflexões filosóficas estabelecem, o corpo feminino negro é experimentado como força de trabalho e objeto sexual, em razão das perspectivas e projetos da colonização europeia. A propósito, Ângela Arruda *et al.*, em sua obra *Representando a alteridade* (1998), informa que a mulher negra representava um recurso financeiro braçal a serviço da lavoura e ao doméstico, sendo também utilizada como corpo disponível aos senhores e sinhozinhos para as práticas

sexuais sem restrições. A mulher negra era vista como um corpo superexcitado sexualmente, objeto de satisfação dos caprichos dos homens brancos. O corpo feminino negro era concebido como local de prazer e meio de produção. Estava a serviço do projeto escravagista e dos prazeres masculinos (ARRUDA et al., 1998, p. 31-32).

Segundo Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da razão negra* (2014), o pensamento europeu sempre tendeu a abordar as questões da existência humana, centrando-se exclusivamente no seu próprio mundo. Essa “lógica de autoficção, de autocontemplação” (MBEMBE, 2014, p. 10), ocasionou em “designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas” (MBEMBE, 2014, p. 10), com símbolos de intensidade bruta e ódio sobre os negros. Mbembe (2014) explica ainda que esses pensamentos se difundiram ao longo dos anos, ocasionando um delírio que caracterizava o negro como um nada: ele era aquele que ninguém queria ver, nem compreender e muito menos ser ou ser tratado como um. Por essa perspectiva, o corpo negro, então, foi reduzido a uma questão de aparência, conferindo à pele negra um caráter biológico, constituindo-os como uma “loucura codificada” (MBEMBE, 2014, p. 11). Para o autor, o corpo negro funcionou como uma categoria “material e fantasmagórica”, consequentemente, fazendo com que essas definições fundamentadas na lógica racional do europeu causassem “devastações físicas e de incalculáveis crimes e carnificinas” (MBEMBE, 2014, p. 11).

Esses pensamentos sobre o corpo em oposição à alma inteligível e oriunda de uma tradição filosófica foram fundamentais para que se alegasse a utilização dos corpos, principalmente os corpos negros, como instrumentos maquinários, de trabalho, como objetos de satisfação sexual, pois o discurso racionalista privilegiou o intelecto, separando a razão da emoção, não havendo espaço para subjetividades e experiências. Por muito tempo, essa dualidade perdurou como centro das ideias racionalistas, empiristas e positivistas, proporcionando reflexões com preço alto a ser pago: “esquecimento sistemático, ódio, negação do corpo e dos sentidos, logo, da própria vida” (CARDIM, 2009, p. 74).

O corpo foi abandonado em detrimento da razão. Esquecido, ocultado e apagado por ser considerado inseguro e incerto; visto como objeto da ciência até tornar-se uma máquina, podendo ser analisado pela geometria, calculado e medido. A esse respeito, Marcia Tiburi, no livro *Filosofia cinza, a melancolia e o corpo nas dobras da escrita* (2004), informa que o dualismo cartesiano possibilita sustentar uma reflexão desencantada do corpo. A partir disso, ele não apresenta subjetividade, é apenas significado como algo indesejável e como coisa. Segundo Tiburi (2004), a filosofia colocou a razão como a verdade, a alma como potência das ideias que se manifesta, o *logos*, restando para o corpo a condição de impotência. Por ser a

razão significada e conceituada como *logos*, capaz de realizar questionamentos em volta de si mesma, o corpo foi removido dela como impureza. Para o corpo ficou o lugar do nojo, no qual a razão bloqueia dele o processo de conhecimento. Nesse sentido, quando a filosofia pensa as pessoas e o mundo a partir da lógica, compreendendo-os por meio da razão, o ser é consequentemente esquecido, seu corpo é negado, é excluído, é constituído pelo ilógico e irracional.

A negação da vida chegou ao limite. Assim, novas reflexões sobre o corpo marcaram significativamente a história da filosofia: alguns pensadores da pós-modernidade começaram a repensar o corpo, colocando-o em suas principais discussões, pensando-o a partir das experiências, do vivido, de suas práticas, subjetividades, sensações, percepções. Afirmaram a importância de compreender o corpo como sensível. Conforme nos diz Terry Eagleton, em sua obra *As ilusões do pós-modernismo* (1998), a pós-modernidade contesta as noções clássicas de objetividade, razão e verdade. O autor entende que:

Se questões mais abstratas de estado, categoria, modo de produção, justiça econômica mostraram-se por ora muito difíceis de solucionar, sempre podemos desviar nossa atenção para algo mais familiar, imediato, mais sensível e particular. Pode-se esperar o aparecimento de uma nova somatologia, em que o corpo assumiria agora o papel de protagonista teórico. [...] no momento, vale especular que a língua ou a textualidade também pudessem tornar-se essas regiões residuais da liberdade em um mundo assustadoramente quantificado, e se poderia imaginar isto acabando por levar a um enriquecimento, sem par de nossa compreensão delas, a partir de um conjunto novo e de notável originalidade de temas centrais filosóficos. (EAGLETON, 1998, p. 25)

O ser diante dessa tensão de uma alma superior, prevalecendo sobre o corpo e compreendendo-se como uma razão capaz de pensar a si mesmo, fazendo do mundo um lugar desprovido de verdade, ao deparar com a experiência de seu próprio corpo, com a experimentação dos objetos e do mundo vivido, e com a morte, “descobre-se estranho, diverso, outro, e no extremo, nada” (TIBURI, 2004, p. 42), encontrando-se em melancolia. Conforme Marcia Tiburi (2004) explica, a melancolia é a causa provocada por essa ideia racional excessiva que expulsa o corpo da existência e obscurece a sua face. Mas, apesar de ser descartado e negado, sabe de sua finitude, sente seus humores corporais e estranha-se em sua experiência de existir. O melancólico nesse estado de tensão, vazio e consciente de seu nada, para reconstruir-se, compreendendo o seu corpo como abertura e possibilidade, encontrará na obra de arte, na literatura, na poesia, na palavra, na linguagem, a sua sensibilidade, recriando a experiência de redefinir o seu sentido e preencher o buraco sombrio

estabelecido pela razão. A linguagem nos revela o nosso modo próprio de ser corporal. Ao estarmos em contato com a linguagem criativa, criamos e manifestamos a nossa existência corporalmente.

Nesse sentido, o corpo estremeceu as ideias do discurso racionalista, que perdeu as forças. Repensá-lo em suas praticidades e subjetividades provocou rupturas e deslocamentos importantes, pois disponibiliza uma maneira de conhecimento mais íntimo e interno, diferente do que a tradição racionalista estabelece (EAGLETON, 1998). Nessa perspectiva, segundo Eagleton (1998), os pensamentos filosóficos e psicanalíticos ainda realizam discussões sobre a mente, por concebê-la com uma noção mais interessante, entretanto, críticos literários e escritores sempre desconfiaram desse intelecto exagerado, desenfreado, escolhendo dar prioridades a ideias mais corpóreas. Por isso, temos textos poéticos mais concretos, incorporados, com olhares, paladares, sensações etc. Isso de certo modo justifica-se pela hostilidade dada a essa consciência estruturalista com o intuito de expulsar a ameaça do pensamento mecanicista. Segundo Eagleton, o corpo seria, então, uma forma de sairmos da abstração excessiva e retornamos para o mundo vivido de nossa existência, para um aprofundamento fundamental dos aspectos da vida cotidiana, ao invés de análises que valorizam somente o conhecimento teórico.

Para Terry Eagleton (1998) a melhor discussão sobre o corpo é apresentada por Maurice Merleau-Ponty, em sua obra *Fenomenologia da Percepção* (2006), para quem o conjunto de nossas experiências é o mundo da vida que realizamos e praticamos com os movimentos do nosso corpo. A compreensão do corpo só pode acontecer a partir de experiências vividas no mundo (MERLEAU-PONTY, 2006). Conforme os estudos de Merleau-Ponty, a experiência no mundo não é o ato puro da consciência que observa a distância e faz reflexões sobre ele, primeiramente, vivemos o mundo a partir do nosso corpo, para depois sermos capazes de conhecê-lo e de também conhecermos a nós mesmos com a nossa sensibilidade.

De acordo com o filósofo, o corpo é um ser sensível entrelaçado em seu mundo vivido, que se vê vendo, move-se movendo, toca-se tocando, configurando-se em um enigma. Merleau-Ponty, empenhando em compreender o nosso contato com o mundo, colocando a experiência como um princípio fundamental para a criação de sentidos, atenta-se para as reflexões artísticas, vendo nas obras de artes a possibilidade de tocarmos a sensibilidade do corpo, permitindo que entremos em contato com seu mistério, trazendo seu ser à presença. A obra de arte, aqui, remete-se a toda criação e produção que abre o lugar de acesso para o contato com a experiência do ser.

A primeira força criativa que abre a manifestação da existência é a poesia, pois conforme nos explica Martin Heidegger, ela é uma linguagem primordial, que traz a presença do ser na palavra. Levando em consideração os estudos de Merleau-Ponty, a nossa existência é corporal, isto é, somos seres corporais, quem vem à presença é o nosso corpo. Segundo Merleau-Ponty, o corpo é um sensível, é um elemento do ser, significando em sentido ontológico, próximo a *physis* estudada pelos pré-socráticos. Ora, como veremos adiante, Heidegger, tal como os gregos pensavam, considera a *physis* como o ser. Logo, se o corpo é o elemento, assim como a *physis*, ele é de maneira geral a fonte do ser, o corpo é o próprio ser. Assim, aproximando ambos os pensamentos, a linguagem poética anuncia a nossa existência corporal, abrindo o acesso com a experiência do ser. Nesse sentido, fundamentando-se nessas reflexões de Merleau-Ponty conjuntamente com os pensamentos de Martin Heidegger, na palavra poética o corpo desvenda-se como um ser sensível, anunciando-se em saberes vividos.

Os textos poéticos de Conceição Evaristo configuram-se nessa compreensão de corporeidade. O corpo em sua linguagem poética não está preso às amarras do intelectualismo puro, não é pensado racionalmente. O corpo negro, principalmente o feminino, pela palavra poética, anuncia o que é mais secreto em seu ser. Podemos encontrar um corpo sensível entrelaçado no mundo, realizando experiências, sendo uma reflexão reversível de si mesmo. A sua linguagem poética fala de um ser corporal, pois ele também é linguagem, um dizer latente e vivo que tateia o mundo para criar, buscar e encontrar a sua sensibilidade, o sentido da sua existência.

Ao apresentarmos brevemente essas noções, somos levados a observar a insistência temporal em coisificar a existência do corpo, especialmente os corpos negros, desprezados, abandonados e esquecidos por essas conceituações baseadas na lógica racional religiosa e pelo sistema colonial. Entretanto, os(as) poetas e escritores(as) negros(as) conscientes das questões de seus antepassados e atentos a todos os problemas inerentes à vida e às condições das pessoas negras, sabem que a palavra poética é uma força sagrada remanescente de retorno até às suas origens, evocando seus corpos a serem existências de criação. As palavras ditas por esses(as) poetas precisam ser eternizadas e tecidas em fios de linhas versificadas para o corpo negro não cair no esquecimento e guardar em si mesmo o âmago de ser suas próprias experiências.

Portanto, a poeta Conceição Evaristo, como pessoa negra com conscientização do valor e da riqueza cultural de seus irmãos afrodescendentes, atenta e participativa poeticamente às discussões e aos sofrimentos relacionados ao ser negro, apresenta em seus versos os saberes da ancestralidade, evoca a existência negra, reconstruindo sua identidade, dando-lhe

reconhecimento e importância à corporeidade. Apresentaremos a seguir os caminhos metodológicos utilizados para aprofundarmos e conhecermos a obra poética de Conceição Evaristo, direcionando a nossa atenção para a sua linguagem poética, pensando cuidadosamente o que o seu dizer desvela do corpo negro em suas manifestações reminiscentes, vividas e sensíveis.

1.4 A estrutura da pesquisa

Ler, interpretar e analisar os poemas de Conceição Evaristo é um longo caminho, árduo, atencioso e cuidadoso, movimentando-nos ritmicamente em suas palavras, algo próprio de sua poesia: cadenciada em ir ao princípio, retrocedendo até a fonte, sempre retornando de volta, recolhendo, reunindo e guardando para dizer o que é o corpo negro. O seu dizer poético não deve ser analisado como uma linguagem descritiva que fantasia os corpos negros, colocando-os em capas de panfletos para ganharem simpatizantes, somente porque a discussão racial está em constante debate. A sua palavra convida, convoca o corpo negro a ser presença, chamando-o para se abrir e manifestar a sua existência. Fazer a leitura de seus poemas explica-se por notarmos que a poeta possui a intenção de criar uma experiência com a linguagem, colocando-nos em contato com a verdadeira essência corporal negra.

Entraremos em contato com a linguagem poética de Conceição Evaristo, descobrindo o que é verdadeiramente o ser negro, analisando e interpretando os seus poemas a partir de pressupostos teóricos e metodológicos dos estudos literários, especialmente, aqueles dedicados à poesia. Fundamentamos as nossas leituras em alguns autores, que apresentam em suas discussões, conceitos, reflexões e métodos para a análise poética, como Antonio Candido, Ezra Pound, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Terry Eagleton e Martin Heidegger. Antonio Candido, em seu *Estudo analítico do poema* (2006), leva-nos a estudar o poema apoiando-se no método hermenêutico “que consiste em entender o todo pela parte, a parte pelo todo, a síntese pela análise, e análise pela síntese” (CANDIDO, p. 29); Ezra Pound, em seu livro *ABC da Literatura* (2006), indica-nos o caminho adequado para estudar a poesia, ao modo “[...] dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma lâmina ou espécime com outra” (POUND, 2006, p. 23). Os autores Octavio Paz, em *Signos em Rotação* (2005), Alfredo Bosi, em *Ser e o tempo da poesia* (1990), e Terry Eagleton, em *Como ler um poema* (2010), apresentam-nos os aspectos conceituais de um poema, necessários para a leitura, interpretação e compreensão

dos elementos rítmicos, fônicos, melódicos e visuais dos textos poéticos e, por fim, aplicaremos as reflexões de Martin Heidegger, pensando a poesia como linguagem essencial que recolhe o sentido do ser.

As distintas experiências apresentadas na poética de Conceição Evaristo serão examinadas de forma conjunta às reflexões feitas por Maurice Merleau-Ponty, para analisarmos o ser corporal como uma experiência móvel, sensível, tocável, que se abre para o mundo em possibilidades. Assim, na construção poética de Conceição Evaristo, buscaremos discutir sobre o processo de ressignificação dos corpos negros, analisando as experiências apresentadas no cotidiano e examinando aquelas que são inscritas na memória da pele.

Por esse motivo, a pesquisa, organizada em três capítulos, utilizará os métodos da Literatura Comparada. Conforme René Wellek, em seu texto “A crise da Literatura Comparada” (1994), que integra a obra *Literatura Comparada: textos fundadores*, organizada por Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, quando estudamos problemas diferentes, o foco principal deve ser a obra de arte, examinando, analisando, interpretando, comparando as inter-relações da obra com a filosofia de um autor, com a psicologia de um autor, ou com a sociologia da sociedade etc. Precisamos ver a obra de arte como uma totalidade diversificada que requisita significados e valores. Portanto, adotaremos uma abordagem para analisar a poesia de Conceição Evaristo “com uma consciência da unidade de toda a criação e experiência literária” (WELLEK, 1994, p. 132). Além disso, a investigação de determinados assuntos em contextos diferentes contribui para esclarecimentos de questões literárias que possibilitem ampliar os saberes e a visão crítica do objeto literário.

No primeiro capítulo, apresentaremos os percursos poético, autoral e reflexivo, elucidando a composição, as características e os assuntos principais de cada um desses trajetos, pois o ato de escrever, pensar e refletir de Conceição Evaristo coloca a experiência negra como princípio de sua produção literária e acadêmica. Nesse sentido, a sua produção artística e os seus saberes como pesquisadora evidenciam um indício de que sejam fundamentais para a construção do seu projeto literário, no qual há uma perspectiva voltada a toda problemática específica da vida negra e das condições da existência humana, como destaca o professor Eduardo de Assis Duarte, em seu livro *Literatura Afro-Brasileira: 100 autores do século XVII ao XXI* (2014).

Durante essas leituras da obra poética e das produções meditativas de Conceição Evaristo, observamos que a sua criação poética e o seu pensamento reflexivo, apesar de serem modos diferentes de dizer, aproximam-se para desvelar e mostrar o ser corporal negro em sua verdade. Para compreendermos como esses dois caminhos trilhados por Conceição Evaristo

constituem-se como uma linguagem essencial que diz o sentido do ser negro, foi necessário esclarecermos nas próximas seções o entendimento de criação poética pensante e o pensamento em contato com o poético. A autora percorre diferentes caminhos entre o dizer poético e o dizer pensante, apresentando nesses dizeres a manifestação do seu povo. Assim, ao realizarmos no primeiro capítulo uma reflexão poética em torno da essência da linguagem que canta o ser negro em ritmos poéticos e concentra-o em um dizer meditativo, foi possível analisarmos no segundo e terceiro capítulos a organização, a produção e a compreensão da obra poética de Conceição Evaristo.

No segundo capítulo, examinaremos a organização e produção poética para esclarecermos a estrutura composicional da obra de Conceição Evaristo, bem como salientamos as marcas poéticas de sua escrita, a saber, a(s) voz(es) enunciatórias e os traços de sua linguagem, esclarecendo as estratégias utilizadas em seu fazer poético para criar os movimentos ondulatórios que costuram fios entrelaçados de experiências. Além disso, a obra é constituída em seis partes, apontando-nos os principais assuntos presentes em cada conjunto de poemas. Desse modo, analisaremos preferencialmente um poema significativo de cada bloco, cujo anunciam na palavra poética os diferentes saberes corporais vividos em um mundo de multiplicidade aberta e indefinida. Faremos as análises por meio dos métodos dos estudos de poesia, interpretando os poemas conjuntamente com as reflexões de Maurice Merleau-Ponty e Martin Heidegger, refletindo sobre o que os poemas nos dizem.

No terceiro capítulo buscaremos compreender o sentido de sua poesia a partir do entendimento em relação à recordação e aos movimentos. Para afirmar a condição existencial dos negros por meio dos seus versos, a poeta mostra a necessidade de retomar o caminho desconhecido da história silenciada, sendo fundamental conhecê-la e recuperar o que foi perdido, por isso, é preciso navegar pelos caminhos da memória, conforme declarado no poema “Recordar é preciso”. Ao navegar no mar ondulado, a força criativa da palavra emerge dos fundos oceanos da recordação para anunciar as experienciais corporais de toda a coletividade negra que sente e guarda a herança de seu passado em suas peles de memória. A palavra poética torna-se uma força de movimento da memória, percorrendo em um trajeto de ir e vir para buscar recordações, sentidas nos corpos negros. Essa palavra é deglutida pelo corpo poético, tecido muscular rasgado entre os dentes, desejo insaciável de compor o verbo poético. Por isso, nos poemas de Conceição Evaristo o corpo também movimenta-se escrevendo em versos o mundo vivido por ele, esse é o caso do poema “Ao escrever”, um poema metalinguístico que diz sobre a criação poética em movimentos corporais.

A partir dessas análises, investigaremos como Conceição Evaristo reflete a relação entre o corpo negro e a experiência da memória, analisando os sentidos construídos em torno desse elo. A memória pode significar algo passado, fornecendo experiências que, ao buscá-las, revelam marcas fixadas na pele, como no poema “Para a menina”. Os próprios acontecimentos já vividos são recuperados com o intuito de compreender os sentimentos e as vivências atuais. A memória revisitada contribui de forma significativa para o entendimento de questões vividas no presente. Ao compreendê-las é possível dar outros ressignificados a marcas dolorosas vividas em corpos que necessitam reconhecerem-se como forças vitais. Dessa maneira, Conceição Evaristo é atenta às situações vividas que se fazem presentes no corpo. Como dissemos, a poética da escritora é uma linguagem recolhadora de vivências para corporificar sua poesia. O corpo negro é um ser sensível que, enlaçado no tecido das experiências, enovela-se indiscernível em um duplo sentir-se sentindo. Procuramos compreender as experiências de um corpo, principalmente o corpo negro feminino, que se toca tocando, movimenta-se movimentando, apresentando os seus saberes sensíveis, conforme dito nos versos do poema “Fêmea-Fênix”. Assim, ao examinarmos os movimentos, práticas, processos e reflexões do corpo, buscaremos perceber quais são os possíveis sentidos, a partir das vivências apresentadas por Conceição Evaristo, contudo, sem encontrar respostas prontas e fáceis, pois é um desafio aventurar-se na complexidade da fenomenologia corporal e existencial.

Ressaltamos, assim, a importância de refletir a respeito do corpo na atualidade, pois o modo como ele foi construído na sociedade não é suficiente para pensar o existir corporal das vivências atuais. Tratando-se do corpo, “reaprender a vê-lo equivale a compreender que a experiência do corpo revela-nos um modo de existência ambíguo [...] pensar o corpo equivale a reencontrar [...] o corpo próprio em sua relação originária com o mundo e com os outros” (CARDIM, 2009, p. 90). O corpo pode nos oferecer um pouco de veracidade mais sensível em um mundo que se torna cada vez mais abstrato (EAGLETON, 1998).

2. OS CAMINHOS DA POESIA E DO PENSAMENTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Os caminhos percorridos por Conceição Evaristo para tornar-se uma poeta são traçados desde a sua infância em Belo Horizonte, local de seu nascimento. Conforme os seus depoimentos, ela sempre esteve rodeada por palavras vindas das narrações realizadas pelos seus familiares, registros de acontecimentos, bilhetes, listas de afazeres, principalmente o gesto corporal da sua mãe desenhando um sol no chão úmido, significando para a escritora um movimento de grafia importante, no qual observa que o ato de escrever imprime e configura a sensibilidade de uma vivência corporal. As dificuldades enfrentadas, como a fome e o frio, eram sentidas em seus corpos, que necessitavam urgentemente de escreverem as suas dores para buscarem esperança para a vida.

Nesse cenário vivenciado com seus familiares, quis sua mãe que os filhos aprendessem a ler, o que a inseriu no ambiente escolar. Nesse espaço de aprendizado descobre como eram as condições das crianças negras, por exemplo, as divisões por classes sociais e níveis de conhecimentos, e outras discriminações sofridas nas salas de aula. Todavia, sendo uma menina questionadora, não aceitando as regras impostas a ela, fazia-se presente nos eventos escolares, mesmo que não fosse convidada ou selecionada, apresentando seus textos em concursos de leituras e redação. Apesar da escola não ter sido totalmente acolhedora, é nesse espaço que começa a conhecer a literatura escrita.

O conhecimento amplia-se na Biblioteca Pública de Belo-Horizonte, já que a sua tia, ao começar a trabalhar na portaria, favorece o acesso de Conceição Evaristo ao acervo bibliográfico, tornando-se mais intensa sua prática de leitura. Aos poucos, a escritora constitui a partir da leitura e escrita um letramento que lhe permite consolidar sua formação. Assim, anos mais tarde a escritora formou-se em um Curso Normal, no ano de 1971. Isso possibilita que ela se mude para o Rio de Janeiro, em 1973, com ajuda de amigos, pois é aprovada em um concurso para professora primária. Dois anos depois, em 1975, ela ingressa no magistério por meio de concurso público na cidade de Niterói, atuando como professora por dez anos. No ano seguinte, iniciou a sua graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Segundo informações dadas por Conceição Evaristo em uma entrevista realizada por Barbara Araújo Machado, apresentada em sua dissertação de mestrado *“Recordar é preciso”: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008)* (2014), durante a década de 1980, a poeta participou do grupo Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo, recitando seus textos literários nos presídios, nos eventos do Movimento Negro, em bibliotecas e espaços destinados à arte. Em outra entrevista,

concedida ao professor Eduardo de Assis Duarte, disponível na obra *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), ela conta que como participante do grupo conheceu os poetas afrodescendentes Nei Lopes, Salgado Maranhão e Elisa Lucinda. Na mesma época também se aproximou do grupo Quilombhoje, que produz a série Cadernos Negros. Antes de comentarmos sobre a relação da poeta com o grupo, para melhores esclarecimentos, é preciso apresentar a série, compreendendo a importância desse coletivo para os escritores negros.

A série Cadernos Negros foi criada no mesmo ano e local em que nascia o Movimento Unificado Negro (MNU), em 1978, formado pelo Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), como destaca Aline Costa, em seu texto “Um pouco de História de Cadernos Negros” (2008). Segundo a autora, são nesses espaços de discussão política e social que jovens intelectuais negros reuniam-se para protestarem contra as discriminações raciais sofridas pelo povo negro na cidade de São Paulo. A partir desse engajamento político-social, que os escritores Luiz Silva, conhecido por Cuti, Hugo Ferreira, Jamu Minka e outros intelectuais, notaram uma falta de subjetividade negra na Literatura Brasileira, pois o negro era retratado somente como tema pelos escritores brancos. Com isso, o jovem negro ansiava ser agente da construção de sua trajetória literária. Diante dessa falta de identidade negra em textos literários, somada às reflexões constantes sobre questões raciais desenvolvidas pelo Movimento Negro, surge a ideia de criar os Cadernos Negros, com o intuito de expressar o cotidiano vivido, as dores, os amores, as ideias, demonstrando as suas indignações em relação aos problemas sociais vividos pelos afrodescendentes desde o período escravocrata.

O nome Cadernos Negros foi criado por Hugo Ferreira, em homenagem à Carolina Maria de Jesus, falecida em 1977, que escrevia seus textos em cadernos, assim como os escritores do grupo também escreviam seus poemas em cadernos, e por essa analogia, a antologia de poesias recebeu esse nome.

Conforme ainda relata Costa (2008), os escritores participantes dos cadernos reuniam-se para analisar os seus próprios poemas e os de outros escritores como Solano Trindade e Lima Barreto, para serem publicados na série. O grupo na época era formado pelo Cuti, Oswaldo Camargo, Aberlado Rodrigues e Paulo Colina. Eles se encontravam na casa de Cuti ou em bares. A partir desses encontros o grupo nomeou-se como Quilombhoje, tendo como função principal discutir o papel do negro na Literatura Brasileira. A intenção era realizar discussões que aprofundassem as experiências afro-brasileiras na Literatura. Outros objetivos concentraram-se no incentivo à leitura e promoção de conhecimentos e informações, desenvolvendo estudos e pesquisas sobre a literatura e cultura negra.

A aproximação do grupo Quilombhoje com Conceição Evaristo aconteceu quando o poeta e ativista Deley de Acari, um dos membros fundadores do grupo Negrícia, enviou o endereço dela para a escritora Miriam Alves que já era próxima do Quilombhoje. Segundo a poeta, após o endereço ter sido apresentado, o grupo lhe fez o convite. Desse modo, a sua estreia no mercado editorial deu-se nos Cadernos Negros n. 13, em 1990, quando seis de seus poemas são os primeiros textos literários a serem publicados (MACHADO, 2014, p. 76-77). Os Cadernos Negros é um dos principais lugares que possibilitam dar voz a muitas escritoras e escritores, como Conceição Evaristo. Os dois grupos possibilitaram dar visibilidade aos seus textos literários, permitindo aprofundar reflexões sobre sua escrita, pois, a partir do momento em que seus poemas se tornam públicos para a comunidade, ela tem a oportunidade de ser lida e conhecida por outros escritores e ser inserida em reflexões discutidas por intelectuais.

Além disso, a produção poética de Conceição Evaristo ganha destaque quando ocorre a tradução dos cadernos negros para o alemão e para o inglês, nas quais os textos poéticos reunidos na obra são estudados em universidades renomadas dos Estados Unidos, França e outros países, conforme aponta as pesquisas de Fernanda Rodrigues de Figueiredo, em sua dissertação de mestrado *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações* (2009). Com essas publicações, seu nome começa a aparecer em antologias alemãs, americanas e moçambicanas. Sobre isso, Stelamaris Coser, em seu estudo “Circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos” (2018), destaca que “o respeito e a visibilidade no âmbito acadêmico brasileiro e a crescente circulação no cenário internacional são hoje marcas da carreira da escritora Conceição Evaristo” (COSER, 2018, p. 15). Nesse estudo, a autora informa que os textos literários da poeta foram traduzidos primeiramente em duas antologias alemãs, a *Schwarze Prosa* (1988) e a *Schwarze Poesie* (1993), em que apresentam a literatura afro-brasileira. Há ainda a tradução de seus poemas para o inglês com outras escritoras afro-brasileiras na antologia bilíngue, intitulada *Enfim Nós – Finally Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*, apresentada nos Estados Unidos. Stelamris cita ainda outras participações de Conceição Evaristo em coleções, artigos e revistas internacionais com referências entre os anos de 1995 e 2015.

Com a divulgação e publicação de seus textos, nacional e internacionalmente, seu nome começa a ser veiculado em discussões literárias. O Cadernos Negros foi um importante veículo ao apresentar a poeta para as academias e para a editora Mazza, que antes mesmo de publicar dois de seus livros, já conhecia a poeta por meio dessas divulgações. Assim, a visibilidade autoral estende-se consideravelmente após a indicação de seus livros nos vestibulares acadêmicos e em processos seletivos de pós-graduação. Nesses espaços, ao longo

dos anos, também são realizados projetos de pesquisas, seminários, artigos de publicação, dissertações e teses, promovendo discussões sobre a sua trajetória e sua produção literária. Esses estudos acadêmicos constituem um número significativo, formando uma fortuna crítica considerável, produzindo reflexões teóricas e literárias sobre as suas obras. Observa-se que nos primeiros anos do século XXI as pesquisas acadêmicas eram poucas, pois ainda estavam em formação investigações e estudos a respeito de seus textos e, nessa época, a poeta somente tinha algumas publicações de poemas e contos nos Cadernos Negros e publicações recentes de romances. Outra questão é a dificuldade encontrada por escritores negros em publicar seus trabalhos. Mas, nos últimos doze anos, notamos um crescimento importante de dissertações, teses e artigos colaborando com a recepção crítica.

Ao pesquisar na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações encontramos 95 trabalhos acadêmicos. Já no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, subtraindo os estudos já mencionados, encontramos aproximadamente 65 textos acadêmicos. Além dessas teses e dissertações, há uma boa quantidade de artigos científicos publicados que tratam de sua produção. Destacamos dois livros constituídos de artigos com reflexões pertinentes à criação literária de Conceição Evaristo. São eles: *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo* (2018) e *Escrevivências: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020). Os dois livros possibilitam aprofundar o entendimento sobre o fazer literário da poeta, ampliando os pontos de vistas em relação à escrita feminina negra, construindo e pensando outros questionamentos que possam ser produzidos.

Todos esses estudos sob diferentes perspectivas teóricas e metodológicas fazem análises dos textos literários e da trajetória profissional e biográfica de Conceição Evaristo. A partir das leituras devidamente analisadas das obras da escritora, a maioria deles apresentam questões voltadas aos afrodescendentes, como a memória ancestral, a violência, o racismo, a resistência, a etnicidade, a identidade, gênero, a autoria e a escrita negra, principalmente a escrita feminina, a ancestralidade e o corpo negro, que também se encontra entrelaçado a essas discussões. Há reflexões sobre a maternidade, letramento digital, formação de leitores em relação aos textos literários, exclusão social, sexualidade, afetos familiares, o espaço urbano entrelaçado à etnia negra e outros assuntos.

Algumas discussões podem até serem semelhantes, contudo, as abordagens e as teorias são distintas. Além disso, são escolhidas obras diferentes da escritora, algumas delas são comparadas com obras de outros escritores. Nessa perspectiva, podemos encontrar análises a partir de pressupostos dos estudos literários conjuntamente discutidos com os estudos

históricos, sociais, psicanalíticos, culturais, políticos, educacionais, linguísticos e filosóficos de determinados pensadores que tratam sobre os questionamentos da vida humana, principalmente, reflexões importantes para o entendimento de demandas afrodescendentes.

Demonstraremos aqui uma pequena parte dessas pesquisas acadêmicas. Faremos uma breve apresentação dos estudos dedicados, especialmente, à obra poética de Conceição Evaristo. A consagração da poeta faz jus ao grande número de discussões interessadas em analisar sua linguagem produtora de saberes.

Na dissertação de mestrado *A questão da memória identitária afro-brasileira na poesia de Ana Cruz e Conceição Evaristo* (2014), a autora Emilene Corrêa de Souza analisa como ocorre o processo identitário por meio da memória na poesia de Ana Cruz e Conceição Evaristo. Nesse estudo é averiguado a construção da identidade negra a partir da reconstrução das experiências passadas, efetuadas com a poesia, pois a compreende como forma de exprimir a interioridade individual ligada a uma representatividade coletiva.

A Tese de Doutorado *Negra sem Reticências: Corpo e Corporeidade na poesia de Escritoras Afro-Brasileiras* (2015), de Claudemir da Silva Paula, fazem reflexões sobre a poetização do corpo nas poesias das escritoras afro-brasileiras Alzira Rufino, Conceição Evaristo, Geni Guimarães e Miriam Alves a partir de uma leitura que pense o corpo negro feminino como elemento de emancipação política da mulher negra, determinante para uma rejeição à submissão idealizada pelos padrões eurocêntricos.

A tese *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima* (2016), de Assunção de Maria Sousa e Silva, analisa a poética de Conceição Evaristo (Brasil) Paula Tavares (Angola) e Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), investigando as estratégias e os recursos poético-discursivos que determinam a reescrita da nação. A pesquisa dá ênfase em seus poemas, examinando como eles são produzidos, os efeitos de sentido, considerando a voz feminina e a dos segmentos étnico-raciais no processo de construção das nações literárias.

A memória também é o assunto abordado por Bruna Carla dos Santos, em sua dissertação *Percursos da memória em poemas de Ana Cruz e Conceição Evaristo* (2017), que analisou as estratégias poéticas nos poemas de Ana Cruz e Conceição Evaristo, enfatizando os percursos da memória individual e coletiva, principalmente, verificando como o presente é construído pela revisitação da história do povo negro e como suas experiências são repassadas aos descendentes.

Uma pesquisa com atenção aos poemas de Conceição Evaristo é a dissertação intitulada *Da literatura afro-brasileira à poesia afro-feminina de Conceição Evaristo* (2017), de Janice

Souza Cerqueira, que analisa a linguagem e os temas da produção poética da escritora, centralizando as análises em poemas que abordam questões étnicas e de gênero, pensando como é constituída a escrita feminina afrodescendente, a partir das formulações teóricas da literatura sobre escrita feminina negra.

A tese *Poesia afro-feminina e resistência ao epistemicídio através das poéticas de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento* (2019), de Heleine Fernandes de Souza, apresenta o processo de produção de inexistências de epistemicídio, que inviabiliza e desqualifica a autoria de escritoras negras. Como forma de oposição a esse processo, a autora apresenta as obras poéticas de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento como criação e produção de epistemes afro-diaspóricas a partir da linguagem poética.

A dissertação *O rompimento da máscara de ferro: vozes e representações femininas negras no cinema de Sérgio Bianchi e em poemas de Conceição Evaristo* (2020), de Adriele de Jesus Oliveira, estabelece uma comparação entre três poemas de Conceição Evaristo e o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi, a partir de vozes e representações femininas negras para investigar como essas vozes são representadas no filme e nos poemas.

A tese *Mulheres negras contam suas histórias por entre os caminhos da poesia brasileira: as vozes de Conceição Evaristo e Miriam Alves* (2020), de Jacqueline de Almeida, é uma pesquisa que realiza a partir dos estudos culturais uma reflexão sobre a poesia brasileira contemporânea de autoria negra e feminina, destacando as vozes de Conceição Evaristo e Miriam Alves, investigando como constroem a linguagem poética, os recursos estilísticos utilizados, a construção da voz poética nos textos e a escrita de si.

Podemos notar, por meio dessa pequena parte da fortuna crítica de Conceição Evaristo, a crescente consolidação de sua produção literária nos cenários da Literatura Brasileira Contemporânea e Afro-brasileira. As suas obras estão sendo constantemente lidas e analisadas nos espaços acadêmicos, dada sua importância para discussões de saberes filosóficos, linguísticos, culturais, educacionais, sociais, políticos, históricos, cinematográficos etc., pois constituem pensares sobre as características do ser e da vida, atendo-se tanto às questões dos afro-brasileiros quanto as universais, inerentes a todos os seres.

Uma parte dessa consolidação inicia-se com a publicação dos seus poemas nos Cadernos Negros e que, como já dissemos, foram traduzidos e analisados em outros países. A série apresentou em cinco edições a força da palavra poética de Conceição Evaristo, convidando leitores brasileiros e estrangeiros a se debruçarem sobre seus versos moldados

pela chama voraz do fogo poético. Sendo assim, convidamos para a próxima seção uma sucinta leitura de apresentação de todos os poemas publicados nos Cadernos Negros.

2.1 Os poemas de Conceição Evaristo nos Cadernos Negros

Segundo as informações coletadas por Omar da Silva Lima, em sua pesquisa de tese de doutoramento *O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães* (2009), Conceição Evaristo publicou 31 poemas nos Cadernos Negros, entre os anos de 1990 e 2002. O ano de 1990, como dito anteriormente, marca sua estreia no décimo terceiro número dos Cadernos, com os poemas “Mineiridade”, “Eu-mulher”, “Os sonhos”, “Vozes-mulheres”, “Fluida lembrança” e “Negro-estrela”. Em 1992, temos a publicação de onze poemas no décimo quinto número dos cadernos, são eles: “Recordar é preciso”, “Menina”, “Brincadeiras”, “Pão”, “Meu corpo igual”, “Favela”, “Filhos na rua”, “Pedra, pau, espinho e grade”, “Bus”, “Meu rosário” e “Stop”. Os poemas “Malungo, brother, irmão”, “A noite não adormece nos olhos das mulheres” e “Ao escrever” são publicados em 1996 no décimo nono número dos Cadernos. No vigésimo primeiro número, ano de 1998, a poeta publicou seis poemas: “Todas as manhãs”, “Os bravos e serenos herdarão a terra”, “Para a menina”, “Se à noite fizer sol”, “M e M” e “Tantas são as estrelas”. Por fim, esses são os cinco poemas publicados no vigésimo quinto número em 2002: “De mãe”, “Da velha à menina”, “Da menina, a pipa”, “Do menino, a bola”, “Da esperança, o homem” (LIMA, 2009). Realizaremos nessa seção uma breve apresentação de cada um desses poemas publicados nos Cadernos Negros. A poeta mantém-nos em contato com uma linguagem especial que presentifica pela palavra o sentido de suas escritas, já pensadas por ela desde 1990. Conceição Evaristo vem há um tempo construindo o seu projeto literário a partir de uma criação poética.

Com o poema “Mineiridade” temos o sentimento doloroso e saudoso do eu poético, que sente uma falta enorme de sua terra natal, Minas Gerais, por estar em uma cidade distante, que o deixa sem jeito, cimento, machuca-o profundamente, pois é duro estar em lugar que não lhe pertence afetiva e culturalmente. O poema traz os sentimentos de quem, ao visitar o seu pedaço de chão, sempre retorna da viagem com um gosto de sua terra impregnado na boca. Minas Gerais não é somente um simples estado do sudeste brasileiro, é um sentimento do tamanho de um trem, de tão extensa e prolongada ausência, apertando o coração fechado de uma mineira que se encontra longe de sua terra, porque é duro ficar com tanta mineiridade no peito.

Já em “Eu – mulher”, a poeta apresenta-nos imagens referentes às características de um corpo especificamente feminino: a gota de leite que escorre entre os seios, a mancha de sangue embelezando as suas pernas. É a mulher quem inaugura a vida em rios vermelhos, anunciando a sua força primordial de conceber um novo ser. Apesar de ter a sua voz silenciada, ela consegue em baixa voz perfurar a camada protetora do mundo que se nega em ouvi-la, exatamente para escutarem a sua fala. Mulher sapiente e conhecedora da vida com forças de prever o futuro, antecipá-lo, viver antes de qualquer outro. Por isso, ela é fêmea-matriz, força-motriz, a engrenagem potente, operando a rotação do mundo. Força fêmea potente que abriga a semente, fecundando-a em solo mundano, gerando a vitalidade humana.

A poeta também mostra “Os sonhos” desfeitos durante a viagem negreira, os sonhos banhados em águas marítimas de desgraças, porque foram todos mortos e destruídos em alto mar. Sonhos também moldados pela marca do ferro e do fogo, referindo-se possivelmente ao tempo escravocrata, no qual se marcava com ferro em brasa corpos negros que sonhavam com sua liberdade, mas foram forçados a serem coisas. Assim, esses sonhos tomaram forma de nada, ou seja, nenhum deles poderia ser concretizado, pois lhes foram negados o direito à liberdade, de fazerem as próprias escolhas, de serem pessoas. Consequentemente, sonhar não poderia ser permitido em um ambiente violentamente opressor, cruel e assassino que não admitia nenhuma perspectiva de realização. Contudo, o poema também apresenta as crianças sobreviventes do sistema colonial com uma fome insaciável, um desejo extremamente forte de ressuscitarem a vida, indo até as profundas correntezas, fazendo submergir todos os sonhos impedidos de respirarem a liberdade. Fazem submergir todos os sonhos da coletividade negra. Sonhos que cresceram fortes e grandes, entrelaçando-se uns sonhos nos outros, impulsionando em veias mortas, a força pulsante de suas origens ancestrais, fazendo reviver um novo mundo de conquistas negras.

Em “Vozes-mulheres” uma memória é repassada desde as mulheres negras ancestrais, as escravizadas, até a descendente mais jovem que ressoará a vida-liberdade. São vozes de mulheres unidas por laços familiares de cinco gerações ecoando lamentos e obediências “aos brancos-donos de tudo” desde os porões dos navios negreiros. Contudo, as vozes das próximas mulheres ecoam revolta e perplexidade até serem recolhidas pela última geração, a voz da filha, que ao reunir todos os silêncios ecoará para todos ouvirem a voz da liberdade. Nesse poema, o eu poético apresenta-nos a voz de sua bisavó lamentando a infância perdida nos porões do navio, a voz obediente de sua avó aos senhores brancos, a voz revolta de sua mãe trabalhando servilmente como empregada, a sua própria voz perplexa rimando em versos a fome, e a voz de sua filha recolhendo todos esses lamentos para soltar o grito da liberdade.

São experiências entrelaçadas coletivamente entre mulheres que compartilham toda a crueldade vivida com a escravidão e com a discriminação longo da história.

A memória surge também em “Fluida-lembrança”, mas como um efeito alcoólico, pois o eu poético bebe em goles o doce caldo de um possível amado, armazenando-o em sua memória. Após muitos goles tomados, o eu poético erra os passos nas ruas, engana-se devido a sua embriaguez e, nesse estado alcoolizado, sente a ausência de seu amado, tocando-o profundamente. Assim, consegue perceber que ele lhe escapa dos pensamentos, assim como escorre da boca a saliva pegajosa de um bêbado sonolento. Como diz Cecy Barbosa Campos, em seu artigo “A poética de Conceição Evaristo” (2010), em “Fluida-lembrança” a dor da ausência torna-se uma presença permanente e ilusória causada pela embriaguez, na qual o retorno desse torpor traz a consciência da triste realidade de estar ausente.

Em tratando-se de amor, no poema “Negro-estrela”, a poeta Conceição Evaristo, em memória ao companheiro Osvaldo, em tom emotivo, traz um eu poético querendo viver ao lado do amado, dividindo a vida com ele, o querer viver o tempo exato da vida, viver plenamente todos os momentos com a essência do amado. O eu poético aproveita a presença do seu querido amor na medida certa, sem sobrar e sem faltar, para quando chegar a hora de partir, as lembranças dos dias amorosamente vividos sejam como um poema cantando agradavelmente a saudade de quem partiu.

O poema “Recordar é preciso” é inevitável, porque pode significar o passado vivido, pois recordar torna-se uma ação importante para compreendermos as experiências ocorridas. A memória mantém presente a história de um povo. As lembranças podem ser salgadas, podem transbordar a vida, afundar nas profundezas do oceano, mas a paixão resistente em continuar a viagem não imobiliza a alma poética de quem precisa escrever as vivências e experiências do mundo da vida.

No poema “Menina” há um eu poético desejando compor uma menina em versos, tecendo-a em fios sonoros e imagéticos do ritmo poético para cantar os seus mistérios variáveis que compõem a sua essência. Entretanto, ele não consegue escrever, porque as linhas que desenhavam o seu corpo são fugidias, ágeis demais, escapando dos versos do poeta. Para poder criá-la em versos, ele diz para menina que o seu poema seja feito primeiro. Após esse pedido há outro: o poeta solicita os cuidados da criança. O poeta precisa estar com a menina para ser cuidado afetivamente por ela, pois faz parte da composição poética o compartilhamento existencial entre dois seres.

As “Brincadeiras” apresentadas por Conceição Evaristo nos remete às imagens de brincadeiras infantis, como jogar pião, escravos de Jó, morto-vivo, cabra-cega e serra, serra,

serrador. A imagem do pião é uma metáfora significando uma criança participando de uma cantiga de roda. No poema vemos um entrelaçamento das brincadeiras e a criança participa de todas elas. Contudo, não se engane, a criança que entra na roda para brincar, imediatamente, leva quedas da vida: entra sozinha sem um par, prisioneira, sem liberdade, olha para si mesma e está sem perspectivas de vida, não pode enxergar um caminho para o futuro. Tenta miseravelmente serrar a dor, mas a sua vida já zerou o tempo escasso de viver, a brincadeira terminou.

O “Pão”, ou melhor, a migalha de pão distraindo a fome de quem não possui comida para se alimentar, são as imagens apresentadas por Conceição Evaristo. Nesse poema é apresentada a intensidade dolorida de um corpo faminto que necessita demorar-se com a migalha de pão debaixo da língua para satisfazer-se ilusoriamente. A fome é uma das sensações mais dolorosas sentidas pelo ser humano: corrói as forças vitais, o corpo debilitado torna-se frágil e esquelético. A fome além de significar a falta de recursos econômicos, é um abandono social e a ausência do estado, pois como órgão público deveria garantir alimentação aos indivíduos em situação de vulnerabilidade. É um direito básico decretado pela constituição. Por essa perspectiva, a fome pré-anuncia a morte de pessoas que resistem por uma vida escapando-lhes pela boca faminta.

Há um corpo negro, em “Meu corpo igual”, que se reconhece a partir de suas experiências étnicas. Esse corpo negro percebe os perigos, sente na pele a sua etnia. A partir do seu corpo, ele tem acesso ao mundo, compreendendo o seu pertencimento a um determinado grupo social com uma cultura e uma história. Ao sentir o seu próprio corpo negro como é a escuridão da noite, vive, busca e sonha. Essas são experiências do seu corpo, permitindo viver o mundo com suas ações.

No poema “Favela” temos a imagem de barracos formando vigia à noite para proteção de seus moradores, pois “balas de sangue” atingem e assassinam corpos rapidamente, o perigo da morte se faz constante em ruas estreitas e tortuosas, alertando “o tempo escasso de viver”. A experiência da favela apresentada no poema coloca-nos diante de uma realidade complexa, dura e difícil. Propõe-nos fazer uma crítica social cada vez mais severa a esse sistema opressor e desigual com o poder de decisão, escolhendo quem pode viver e quem deve morrer.

“Filhos na rua” retoma a dor das lembranças do passado melancólico e depressivo de muitos africanos escravizados. Uma dor submergida das profundezas da recordação, esfolando a pele de quem carrega em seu corpo as marcas violentas de seus ancestrais. Por isso, há um desejo de retomar para o seu lugar de origem, a mãe-terra África, porque o

afrodescendente, sentindo-se injustiçado, encontra em outro território o seu lugar de pertencimento e de aceitação, esclarece Moema Parente Augel, em seu texto “Geografias imaginárias: África na poesia afro-brasileira contemporânea” (2010). É preciso recolher os filhos espelhados pelas ruas, sementes arrancadas do seu útero-terra e devolvê-los a sua casa materna.

Abrindo um diálogo com o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, a poeta Conceição Evaristo apresenta também em “Pau, pedra, espinho e grade” uma pedra no meio do caminho. Porém, para quem tem esperança e já está nas durezas dessa vida, enfrentando obstáculos, tritura todas as pedras, porque é banhado em essências de coragem e de luta cotidiana. Ao topar com uma pedra que se faz como um pesadelo, o eu poético faz parada para dar um salto e não para um recuo. Salta a pedra, move-se para frente, impulsiona para conquistar os seus sonhos, pois, no fundo de suas memórias os empecilhos sempre fizeram parte dos desafios da vida. Mesmo se chegar a cair, os seus sonhos esparramados pelo chão nunca se perdem, pelo contrário, adubam a vida, multiplicando-se em vários motivos para prosseguir a sua jornada.

O “Bus”, ou o famoso “busão”, carregando milhares de “corpos-tijolos”, “corpos-vidros”, empilhados, trincados e comprimidos em um minúsculo espaço, apresenta o cotidiano enfrentado por milhares de pessoas que utilizam essa máquina coletiva, o transporte público sufocante e apertado, colocando-as em estados “anônimos” e “despedaçados”. A superlotação dos ônibus nas cidades grandes, o desconforto, os preços das passagens, a falta de manutenção desses veículos e o aumento da insegurança durante os deslocamentos são alguns dos muitos problemas diários enfrentados por grande parte da população de renda baixa. Infelizmente, necessitam se locomover por grandes distâncias para o trabalho, escola, consultas e outros, utilizando um transporte precário. Esse poema expõe um cenário crítico sobre o serviço de transporte público ineficiente, caro e de má qualidade que afeta condições vitais do cidadão como saúde, educação e cultura. O estresse diário causado por um ambiente aglomerado, os números consideráveis de acidentes, os tratamentos clínicos e os estudos que deixam de ser realizados, devido aos preços, aumento da poluição, entre outros problemas, são componentes prejudiciais à vida corporal de inúmeras pessoas. Por isso, no poema, são corpos despedaçados e trincados, corpos exaustivamente esgotados, fatigados e aborrecidos com uma locomoção coletivamente precária.

O poema “Meu rosário” apresenta um dizer poético religioso realizado com um rosário constituído de orações negras para anunciar e sentir todos os sofrimentos, os trabalhos, as esperanças, as fomes de seu povo. Nessas rezas também escuta as tradições do seu povo,

encontrando a memória ancestral apagada. Durante as rezas do rosário, o eu poético pode ver a luta perdida de muitos rostos escondidos e acalma a dor que os dilacera. O eu poético não consegue esconder o seu grito e o seu canto diante de tantas pedras no caminho e, por isso transforma o rosário em tinta poética, compondo versos e descobrindo a si mesma como Maria, que recolhe as lágrimas dos humilhados, crucificados e renegados, intercedendo pelos excluídos e marginalizados, os afrodescendentes.

Em “Stop”, a poeta Conceição Evaristo, ao redirecionar o olhar sobre o ser na cidade, como vemos no poema “Cota Zero”: “STOP / a vida parou / ou foi o automóvel?” (ANDRADE, 1977), não questiona o tempo urbano do homem-máquina, como propõe Drummond, é a vida marginalizada da cidade movimentando-se nos caminhos pensativos da mente inseridos nos olhos de um poeta fazendo iluminar a penumbra da palavra ferida. Atentando-se para o que deve ser versificado no ambiente urbano, o poeta, com a sua big-pena diante da marginalização, rabisca os sinais desmitificando a verdade: *Stop!* É preciso parar e enxergar a vida excluída e jogada à margem.

Os versos de “Malungo, brother, irmão” reúnem mãos irmanadas em uma única força resistente à luta diária de sofrimentos, desde os tempos sombrios que escravizavam africanos nas minas de ouro. Durante a escravidão, os negros chamavam a si mesmo por Malungos, nome com o significado de amizade, companheirismo e irmandade. Essa união nunca foi rompida, sempre esteve fortalecida pelos irmãos afrodescendentes. Os laços entrelaçados construídos por todos os negros sustentam as bases repassadas de vida em vida. Suas mãos negras estendem-se afetuosamente em direção a outras mãos negras, moldando fortes esperanças para se tornarem heranças compartilhadas com outros brothers, malungos, irmãos.

Em “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, os olhos femininos estão atentos vigiando a memória, pois os seus corpos sempre guardarão o sangue produtor da vida, líquido criador de novas resistências. Nesse poema, as mulheres são guardiãs da memória, guardando as experiências femininas que produzirão em novas gerações a potência existente de serem mulheres. Os olhos das mulheres jamais serão adormecidos, justamente, porque são elas que mantêm o ciclo da vida, fertilizando outras e mais outras mulheres para lutarem contra a opressão.

No poema “Ao escrever”, o fazer poético se manifesta como um movimento corporal, compondo em versos a fome, o frio, a dor, o outro e a vida, sensações experimentadas nesse mesmo corpo esquelético, que vive em uma situação miseravelmente precária, dolorosa, solitária, gélida e faminta. A criação poética torna-se uma necessidade de procura e desejo: o

ato de escrever é uma enganosa esperança para amenizar os sofrimentos desse corpo magro, corroído e abatido pela pobreza social, econômica e afetiva.

Em “Todas as manhãs” há uma agudíssima dor inflamando entre a unha e a carne, pois todos os dias escava-se um passado enterrado por homens que roubaram a esperança de outros homens. Um passado tão sofrido e duro, capaz de sangrar os punhos de quem trabalha nessa escavação. É preciso revisitá-lo para recuperar a verdade soterrada na história. Ampliando mais essa lida diária, o eu poético também sofre pelas manhãs ao escutar sua própria voz melancólica, recordando e suportando a memória dolorida de seus antepassados. Apesar desse retorno ao passado significar um doloroso trabalho, pois as esperanças de um povo foram subtraídas de suas vidas, nos últimos versos do poema vemos reamanhecer um despertar para uma nova esperança resistente, porque os sonhos são protegidos e, sendo assim, podem ser preparados, construídos e realizados.

O poema “Bravos e serenos, herdarão a terra” é composto por alguns sentimentos vividos no cotidiano. O cotidiano preenche o eu poético de dor, abandono e busca. A dor e o abandono explicam-se com a carência alimentar: a fome, em um jogo doloroso, produz saliva para enganar um corpo que sente a falta do alimento. No poema, o cotidiano também se faz pelo esforço pleno e esperanço de procurar grupos resistentes de esperança para recuperarem vidas violentadas e roubadas por uma sociedade opressora. A última imagem evoca sorrisos sábios de muitos que carregam em seus lábios estendidos o destaque da fome e da força, renunciando um futuro herdeiro com sua coragem e serenidade.

Em “Para a menina”, o eu poético cuida de uma menina: destrança seus cabelos, lava o seu corpo, veste-a e até mesmo sonha por ela. Mas, a cada gesto de cuidado com a menina, o eu poético fica em um estado sombrio e temeroso, pois surgem as lembranças torturantes de seu povo, marcando-o dolorosamente, porque as tranças, o vermelha do vestido, o corpo da menina, remetem às imagens do passado escravocrata. Ora, as tranças eram utilizadas como rota de fuga para os quilombos, o vermelho é a cor do sangue escorrendo de uma vida aniquilada e o corpo é um sensível das experiências do povo africano, principalmente, os açoites utilizados para castigá-los. Essas imagens das tranças, do vermelho e do corpo transformam as percepções do eu poético em uma angustiante memória. Contudo, ao sonhar o futuro da menina, a vida surge agradável e, assim, o tom assustador se desfaz para que novos caminhos de esperança sejam trilhados.

No poema “Se à noite fizer sol”, percebemos imagens de um corpo feminino comparado a uma casca de caramujo, que se quebrará caso à noite faça sol. Se isso ocorrer, o corpo fará dos seus poros crateras para que os raios noturnos atravessem a entrada de seus desejos. Essa

força impulsiva de sua libido deseja abrir-se para receber sexualmente outro corpo. O poema constrói imagens de uma relação sexual entre dois indivíduos. O corpo feminino expressa um apetite sensual, desejando satisfazer-se libidinosamente com um corpo masculino.

“M e M” mostra uma relação afetiva, amorosa e sexual entre duas mulheres. O poema apresenta olhares fogosos e carinhosos que denunciam desejos e esperam pacientemente o sentimento intenso ser preparado para, quando estiver pronto, poder ser realizado. Nos versos do poema, uma imagem feminina põe-se em quietude e nessa condição inerte de si mesma deparou-se com a sua nova veste, isto é, encontrou a sua outra essência afetiva. Possivelmente, o poema traz-nos uma imagem de outra mulher presente com uma veste, que ao despir-se diante da primeira se transforma suavemente em corpos iguais. E, assim, os corpos idênticos esfregam-se libidinosamente. Maria e Maria se veem como a mesma imagem, uma é a face da outra, amor entre duas iguais. O poema, provavelmente, mostra uma atração física e emocional entre duas pessoas do mesmo sexo, nesse caso, um prazer afetivo e sexual lésbico, no qual duas mulheres experimentam o contato corporal feminino, completam-se ardentemente das mesmas características: seios, lábios vaginais, poros e pelos semelhantes.

“Tantas são as estrelas” é um poema em memória às mulheres que metaforicamente se transformam em estrelas partindo para bem longe, deixando saudades aos entes enlutados. Em tom saudosista e inconformado, recusando a realidade da morte, o eu poético se nega a acreditar que pessoas queridas faleçam. O eu poético, sensível às suas perdas, corroído, solitário e melancólico, envolve-se em uma confusão visual que o impossibilita de distinguir o que vê. O luto o joga na certeza “crua” e “nua” de uma realidade visível, uma realidade dita sabiamente pelo personagem Chicó, em “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna: “[...] aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre” (SUASSUNA, 1975, p. 55).

Em “De mãe”, a imagem materna é responsabilizada por todas as sabedorias, conhecimentos e, principalmente, o saber poético, existentes na filha. A sapiência da genitora é exaltada, desde a sensibilidade de observar atentamente a vida, as delicadezas dos dizeres até o olhar sensível aos acontecimentos cruéis presentes no mundo. O saber da filha de criar na linguagem um dizer poético advém dos saberes cotidianos de sua mãe, “mulher prene de dizeres”. A mãe sensível, sábia e atenta às vivências do mundo, soltando o verbo, significando as suas experiências, transfere à filha o aprendizado de cantar poeticamente às coisas, o mundo, os seres e a vida.

As sabedorias de uma mulher velha são lembradas por uma menina no poema “Da velha à menina”. A menina recupera em suas lembranças uma velha que tecia em seus dias os mistérios ainda não compreendidos do viver de uma criança. A velha acrescentava temperos nos dias da menina, misturando a realidade com os sonhos, criando substâncias com diversos paladares. A velha sensata fornecia o seu olhar instruído para a menina poder aprender a descobrir a essência da vida. O poema propõe refletir sobre as tradições dos saberes entre as gerações: os conhecimentos do mundo são experiências transmitidas pelos mais velhos que instruem os jovens a compreender os caminhos tortuosos da existência humana.

Em “Da menina, a pipa”, temos imagens metafóricas significando um abuso sexual infantil. A poeta, sem deixar de mostrar a violência sofrida por uma menina, constrói essa imagem com uma linguagem referindo-se a um espaço próprio de crianças, por exemplo, com o uso das expressões “menina da pipa”, “macia seda”, “barbante áspero”, “papel”. As metáforas construídas no poema podem significar a íntima parte genital da menina sofrendo um estupro por uma figura masculina. Ao ser violentada, com a sua genitália machucada, ela agoniza entre a dor e o abandono no meio da calçada. O resultado dessa violência é descrito com a metáfora da menina expulsando de si uma boneca ensanguentada, possivelmente refere-se a uma gravidez interrompida, um aborto, o feto esvaindo-se, desaparecendo em um banheiro público.

O poema “Do menino, a bola” apresenta outro sofrimento vivido por uma criança, mas diferente de um abuso, é um acidente de trânsito. O destaque dessa vez é um menino. O poema tem duas estrofes. A primeira, a imagem da bola é uma dança no meio da rua, atrás dela parece não haver ninguém, entretanto, o automóvel e o seu dono derrapando em um atrito raivoso ocasiona a imagem da segunda estrofe: o corpo de um menino dançando a morte. Morte desnecessária que dorme profundamente no asfalto.

Em “Da esperança, o homem”, o sábio contemplativo, esperançoso, aguarda pacientemente as águas viajantes que não desistem do percurso de sua nascente. O homem não se curva, espera. Apesar da seca penetrar no leito do rio e a terra seca, com aspecto de pele enrugada, ele sonha, não desiste. O homem sonha e faz: o seu corpo em um possível estado místico e simbólico dá prenúncios de umidade: com o suor no rosto, a água nos olhos, a alma fluida esperançosa, ele cospe no solo. Após amolecer a pedra bruta com o seu hálito, a vida ressurgue úmida e fértil no leito do rio. A esperança do homem consegue vencer todas as secas. A água presente no corpo do sábio, simbolicamente, torna-se fonte da vida: transforma a terra seca em solo fértil e fecundo.

Todos esses 31 poemas da poeta Conceição Evaristo são transferidos dos Cadernos Negros para comporem, com outros 13 poemas inéditos no ano de 2008, o seu primeiro livro de poesia, intitulado *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), pela editora Nandyala (LIMA, 2009, p. 57). Essa edição, composta por 44 poemas, é dividida em três epígrafes: a primeira com 35 poemas apresenta as diferentes experiências dos afrodescendentes; na segunda, temos dois poemas, um com sentimento do eu poético de querer viver a vida com o seu amado e o outro é o sentimento de perda e negação pela morte de um ente querido. A terceira epígrafe, com 7 poemas, é lírico-amorosa, finalizando com um poema metalinguístico. Conceição Evaristo publicou também dois romances: *Ponciá Vivência* (2003) e *Becos da Memória* (2006); dois livros de contos, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos d'água* (2014); o livro *Histórias de leves enganos e parecenças com*, doze contos e uma novela; e a novela *Canção para ninar menino grande* (2018).

Sobre essas obras em prosa encontramos algumas considerações de Eduardo de Assis Duarte, em seu texto “Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares sobre distintos sobre a violência” (2018), e de Constância Lima Duarte, em seu texto “Marcas da violência no corpo literário feminino” (2018), de que há traços poéticos nas narrativas de Conceição Evaristo. Levando em consideração a reflexão de Octávio Paz, em *Signos em rotação* (2005), sobre as características do poético, poderemos analisar as prosas de Conceição Evaristo em marcas poéticas, pois, para o autor, o poema configura-se em ritmo que é imagem e sentido. O fluxo e refluxo rítmico de imagens são sinais da poesia. Por essa perspectiva, encontramos nessas narrativas sucessões de comparações, metáforas, símbolos, como, por exemplo, a imagem metafórica construída no conto “Teias de Aranha” para significar corpos familiares, tecendo uma rede de proteção, ora desfazendo e refazendo, ou no conto “Rosa Maria Rosa” com a metáfora da rosa referindo-se a uma mulher negra com características comportamentais semelhantes às de um botão de rosa, que, ao se abrir, perfuma o seu bairro com as pétalas do seu suor. A linguagem rítmica dessas prosas não é totalmente linear, há aspectos cíclicos que vão e retornam, assim como um poema. Como as narrativas não são o nosso foco de pesquisa, será preciso, em outra discussão acadêmica, aprofundarmos e verificarmos tais aspectos da linguagem nos textos em prosa da escritora.

Os saberes poéticos da escritora não se esgotam apenas nas obras literárias. A poeta consciente da produção autoral afro-brasileira apresenta em seus textos acadêmicos análises, reflexões e discussões, pensando a poesia negra. Inevitavelmente, ao fazer suas considerações sobre o poético, insere em suas pesquisas de mestrado e doutorado as características de sua

própria poesia. Abordaremos na seção a seguir essas reflexões realizadas na dissertação e na tese da pesquisadora Conceição Evaristo.

2.2 Conceição Evaristo pensando a poesia afro-brasileira

Conceição Evaristo é mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio), apresentando em 1996 a sua dissertação *Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*. Nesse estudo, a autora faz uma reflexão crítica sobre a produção literária de escritores(as) negros(as). No primeiro capítulo, ela inicia a sua discussão apresentando os conceitos de literatura negra, seguindo as reflexões de Zilá Bernd, Luiza Lobo, Otávio Ianni, David Brookshaw, Heloísa Toller e outros. Entretanto, ela observou a importância de apresentar também os conceitos de literatura negra pensados pelos escritores(as) negros(as) que fazem reflexões teóricas sobre o seu próprio exercício poético. Assim, sustenta as suas argumentações nos textos de Cuti, Miriam Alves, Márcio Barbosa, Hermógenes de Almeida e outros. Para pensar e compreender essa literatura, ela considerou apresentar reflexões sobre o termo “negro”, a partir dos poemas que deram a esse vocábulo um sentido novo, possibilitando recriá-lo semanticamente.

O segundo momento da pesquisa foi dedicado a observar o uso da língua nos poemas afro-brasileiros como um exercício consciente de um modo discursivo dos poetas, no qual é realizado uma “reapropriação” do idioma português acrescentando-lhe uma marca da experiência e expressividade oral negra. A terceira discussão de sua pesquisa é realizada uma leitura da assunção do corpo negro por meio da palavra poética, na qual a escrita do corpo pode ser construída para denunciar a discriminação do povo negro e para construir cantos repletos do orgulho étnico, celebrando esse corpo que evidencia em sua pele de memória as marcas de uma cultura ancestral.

A última discussão é finalizada com leituras de alguns poemas da literatura negra evidenciando o encontro entre a história e a memória da África à diáspora. São apresentados os poemas cantados aos heróis da comunidade negra, pois parte do corpus dessa literatura é a história do povo negro vivida e interpretada pela perspectiva existente do ser negro. Diante dessas ponderações sobre a sua pesquisa, compreendemos que a dissertação de Conceição Evaristo procurou dar visibilidade para o corpus literário negro, realizando leituras

significativas dos textos poéticos apresentados e escolhidos por ela. Além disso, apresentou as características dessa linguagem literária construídas por escritores e escritoras que se apresentam como sujeitos e objetos de seu próprio dizer poético.

A pesquisadora segue o seu percurso acadêmico em 2008, dedicando-se ao doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, cuja tese *Malungos: cânticos Poemas irmãos* é apresentada em 2011. Nesse estudo, ela realiza uma análise comparativa entre os poemas de Nei Lopes, Edmilson Pereira de Almeida, poetas brasileiros, e Agostinho Neto, poeta angolano, realizando leituras intertextuais entre a escrita da literatura africana de língua portuguesa e da literatura afro-brasileira, observando os aspectos produtivos comuns, os modos de apropriação da tradição afro-brasileira e africana e os modos e lugares de enunciação dos poetas. Nesse trabalho acadêmico, ela busca mostrar uma leitura de regresso ao realizar um caminho de retorno, partindo do Brasil em direção a África. Para isso, ela observa como os dois poetas afro-brasileiros, sustentados por imagens de uma África, constroem os seus poemas dialogando com a poética africana por meio de aspectos semânticos, noções temáticas e marcas estéticas semelhantes.

O primeiro capítulo é dedicado às lembranças do tempo em que o africano começou a expressar sua cultura dentro do território brasileiro. Nesse sentido, Conceição Evaristo diz das memórias fundadoras e guardadores das tradições dos povos africanos, dos acontecimentos passados, de marcas simbólicas da oralidade, das religiões de matriz africana, apesar de muitas dessas experiências terem sido silenciadas pela mão do opressor. No segundo capítulo é realizada leituras dos poemas de Nei Lopes e Edmilson Pereira de Almeida, destacando as inscrições de memórias africanas construídas no território brasileiro. Conceição Evaristo realiza uma leitura dialogada, percebendo nesses textos poéticos uma memória histórica marcada por aspectos comuns que pertencem tanto à África quanto ao Brasil. Milhares de negros saíram forçados do continente africano para serem escravizados em outros territórios, um deles é a terra brasileira. A terra natal foi invadida, corpos raptados e carregados nos navios negreiros sendo transportados, marcados e chicoteados em uma outra terra. Com isso, ela observa nos poemas um sentimento doloroso e ambíguo de um povo negro, percebendo em seus corpos a navegação dos mares que, entretanto, possuem o coração em África. Por isso, ela destaca a urgência da recordação para sustentar a memória que entrelaçará entre os povos os acontecimentos passados. No último capítulo, encontramos análises dos poemas do angolano Agostinho Neto, cujo fazer poético é identificado como parte fundamental de uma ação revolucionária que distinguiria a história da Angola e de outros países africanos e ressoaria no Movimento Negro Brasileiro. Além disso, são apresentados nos poemas de

Agostinho Neto as marcas profundas de uma dominação interna, em que a linguagem propõe pensar uma consciência nacional, caracterizando o movimento de escrever como uma recuperação do território perdido.

Ao avaliarmos a tese de doutorado, notamos a proposição empenhada por Conceição Evaristo de apresentar, a partir das análises dos poemas, argumentações para comprovar uma criação afro-brasileira e africana, constituindo-se como poemas malungos, cânticos irmãos. Ela baseia-se em Edouard Glissant e Paul Gilroy, autores que pensam o trajeto marítimo realizado nos navios negreiros como ação importante de construção cultural e traumática entre os povos africanos e a todos os povos diaspóricos da América.

É interessante observarmos que as duas pesquisas de Conceição Evaristo são centradas em discussões de textos poéticos, apresentando reflexões e apontamentos referentes a sua própria criação poética. As pesquisas também indicam a palavra poética como uma linguagem essencial para dizer o corpo negro, ser de experiências e de memória. Em sua dissertação, ela apresenta pela primeira vez o termo *escrevivência*. Essa palavra surge quando, ao discorrer sobre os conceitos de literatura negra no capítulo I de sua dissertação, ela compreende que os escritores negros assumem uma posição crítica em suas escritas a partir de suas condições sociais, de suas experiências, de um olhar próprio do poeta para o lugar que ele está inserido. Especificamente em seu terceiro capítulo, intitulado “Escrever inscre-vi-vendo-se pela memória da pele”, faz argumentações, análises e considerações a respeito do ato de escrever o corpo negro por meio da poesia, considerando as vivências experimentadas na pele, ressaltando as características e significados construídos pelos escritores negros. Ademais, ela considera a palavra poética como uma ação de busca de enunciação positiva na descrição do corpo negro, caracterizando-a como uma libertação dos conceitos negativos dados por terceiros. Para Conceição Evaristo a identidade racial será reafirmada em cantos poéticos de louvor e orgulho étnico.

Já em sua tese, ao realizar um estudo comparativo entre os dois poetas afro-brasileiros Nei Lopes e Edmilson de Almeida com o poeta angolano Agostinho Neto, ela utiliza seu próprio poema “Recordar é preciso” como epígrafe do primeiro capítulo para expor as suas discussões sobre o processo de buscar as lembranças por meio do fazer poético. Logo na introdução, a poeta mostra a importância do fazer poético na escrita sobre o mundo, dizendo o corpo de experiências do ser negro. Ao longo da pesquisa, ela apresenta o motivo e a força impulsionadora que movem os poetas a escreverem. Em algumas de suas argumentações vemos ela enfatizar a urgência da recordação, de se movimentar em um caminho de volta onde iniciou a história dos afrodescendentes e navegar nas águas marítimas das vozes

apagadas no navio negreiro. Outro ponto a ser mencionado é a importância dada ao corpo negro nas leituras de Conceição Evaristo, pois em alguns poemas analisados, a existência negra revela-se como um conhecimento corporal de si mesmo. Com isso, as experiências negras, sejam elas religiosas, históricas, culturais ou políticas, são compreendidas como sabedoria corporal.

Ao nos debruçarmos sobre suas pesquisas, observamos que ela apresenta um estudo em primeira pessoa com marcas subjetivas, argumentando em suas análises literárias a importância da poesia para construção textual dos escritores afro-brasileiros. Assim, Conceição Evaristo nos mostra indícios de seu processo de criação e projeto literário, pois, ao lermos e analisarmos em suas pesquisas acadêmicas os poemas de escritores que produzem uma linguagem a partir de suas experiências caracterizadas por um modo negro de ver e sentir o mundo, ela não desvencilha da sua condição de poeta, de pessoa negra, pertencente à classe popular, especificamente por ter uma autoria inserida nesse ponto de vista, apresentando, consequentemente, os aspectos literários de sua poesia. Vale ressaltar que esses conhecimentos abordados e adquiridos por Conceição Evaristo não foram primeiramente obtidos na academia, e, sim, em ambientes de discussão promovidos pelo movimento negro (MACHADO, 2014, p. 74).

Os saberes advindos em questões preferencialmente relacionadas à população negra, motivados pelo interesse em conhecer o contexto histórico, social, literário e cultural, já mostravam sua reflexão crítica de escritora e consciência de estilo. Na academia, o intuito era validá-los com um status científico, dando-lhe títulos especializados como uma difusora do saber (MACHADO, 2014, p. 74). Os dois tipos de saberes indicam um estudo aprofundado que se faz presente em seus poemas, resultado de seu conhecimento de mundo.

Nessas duas primeiras seções apresentamos os caminhos percorridos por Conceição Evaristo, salientando os principais aspectos de sua trajetória poética e reflexiva, em que ambas pensam sobre as experiências da vida negra e as condições da existência humana. Para compreendermos como esses dois caminhos se constituem como uma linguagem essencial que apresenta o sentido do ser negro, é necessário caminhar em uma árdua reflexão e escutarmos o dizer essencial da poesia e do pensamento. Nas próximas seções dedicamo-nos a apresentar uma reflexão poética meditativa para pensarmos o dizer poético de Conceição Evaristo que evoca o ser negro em ritmos poéticos e refletirmos sobre o seu dizer pensante que traz o ser negro em suas reflexões. Desse modo, ao compreendermos a linguagem poética e a linguagem pensante, poderemos comentar, interpretar e analisar no segundo e terceiro capítulos, a organização, a produção e os sentidos da obra poética de Conceição Evaristo.

2.3 Nos caminhos do poetar pensante

A palavra poética de Conceição Evaristo, em ritmos de imagens, sons e sentidos, é uma linguagem especial que, ao ser atenciosamente escutada, manifesta o mais digno de se pensar: a existência de um povo manifestando-se em corpos vividos. A partir da força criativa da linguagem, a *poiesis*, a poeta canta o ser corpóreo no ritmo das palavras. Por meio de imagens, diz verdadeiramente a realidade do ser corporal, sendo necessária uma “especial atenção”, pois é uma linguagem que, diferentemente de uma fala dita de qualquer modo, possibilita a manifestação da existência humana, despertando para a essência mais íntima do ser, como explica Martin Heidegger, em sua obra *Hinos de Hölderlin* (2004). A partir dessas palavras, o filósofo compreende a poesia como abertura da existência, na qual se dá a manifestação do ser.

Desde sempre, um povo manifesta a sua existência, iniciando a sua história a partir da linguagem, pois ela foi dada ao ser humano especialmente para trazer o seu ser na palavra, cantando a origem de tudo, chamando os deuses a vir à presença, celebrando e lembrando dos tempos primordiais, diz Heidegger, em suas *Explicações da Poesia de Hölderlin* (2013). Somente há uma história, porque os humanos, em diálogo, conversando uns com os outros, falam das suas experiências, tomam decisões, fazem acordos e chamam a presença dos deuses e o aparecer do mundo (HEIDEGGER, 2013, p. 48). Essa linguagem que funda pela primeira vez o ser, acontece enquanto poesia.

A poesia origina-se no diálogo entre os humanos. Ela acontece enquanto palavra que fala de suas experiências, diz sobre os detalhes do mundo, das coisas e dos seres. O diálogo inicia-se em uma conversa, ouvindo e falando com os outros, é uma linguagem poética para “os cantos milagreiros da vida”. A conversa que nós somos começa por excelência na poesia aonde reside o nosso ser, dizendo com brandura “o reparo nas coisas”, sentindo “as flores amassadas debaixo das pedras”. A poesia fundando o ser pela palavra, “não é um discurso aleatório, mas aquele por meio do qual tudo aquilo que conversamos em língua cotidiana e sobre o que debatemos adentra o aberto pela primeira vez” (HEIDEGGER, 2013, p. 53).

De mãe

O cuidado de minha poesia

aprendi foi de mãe,
mulher de pôr reparo nas coisas,
e de assuntar a vida.

- 5 A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.

[...]

- 20 Foi mãe que me descegou
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.
- 25 Foi mãe que me fez sentir as flores
amassadas debaixo das pedras;
os corpos vazios rente às calçadas
e me ensinou, insisto, foi ela,
a fazer da palavra artifício
- 30 arte e ofício do meu canto,
da minha fala.
(EVARISTO, 2017, p. 79-80)

Nesse poema, a poeta Conceição Evaristo nos faz compreender a linguagem, não como um instrumento de posse do ser humano, mas, sim, como uma abertura para mostrar o ser. O diálogo entre mãe e filha abre pela primeira vez o ser, o mundo e as coisas. A mãe, concentrando-se atentamente nas essências de todas as coisas, apresenta-as a sua filha, dizendo da própria existência, retirando o véu que as encobre, “descegando-a” para escutar os cantos poéticos da vida. A linguagem da mulher, prenhe de dizeres, fala daquilo que está ausente, apontando “o fogo disfarçado em cinzas”, mostra a verdade do ser, desvelando-o, fazendo surgir o que está encoberto em aparência de cinzas.

Nesse sentido, as imagens do poema sugerem um diálogo, no qual a filha escuta os dizeres de sua mãe, recolhendo com ela a sapiência de ser, um acontecimento de linguagem. É com essa conversa que a palavra se torna arte e ofício, canto e fala da filha, isto é, uma linguagem poética. O diálogo entre as duas institui-se pela palavra, constituindo-se em uma força criativa que cante e fundamente a existência humana. O cuidado poético origina-se nesses dizeres fecundados na boca do mundo para “assuntar a vida”, “pôr reparo nas coisas”, mostrar “os corpos vazios rentes às calçadas”. A poesia é a própria linguagem que deixa o mundo vir à presença pela palavra. A essência mais genuína de uma conversa desenvolve-se primeiramente na poesia (HEIDEGGER, 2004, p. 67). A linguagem poética diz quem somos e

com ela iniciamos a nossa história. E a história do nosso ser permanece porque é a poesia o fundamento que a sustenta.

Conceição Evaristo apresenta-nos a essência primordial da poesia para fundamentar a história de um povo: o diálogo que nós somos. Nesse sentido, a linguagem como um diálogo, falando pela primeira vez do ser, das tradições e memórias em palavras, é poesia. As sociedades ágrafas entram na história com a poesia, cantando as suas tradições, os mitos de fundação, a sabedoria. Os povos negros, por serem constituídos dessa poesia, criam um mundo em terras coloniais. Apesar de terem sido silenciados, a linguagem desde sempre é um acontecimento que dispõe a possibilidade de ser (HEIDEGGER, 2013, p. 48). Ela permite ao humano existir e iniciar a história. Portanto, os negros não são completamente ausentes de uma linguagem, pois ela é quem carrega o nosso ser e nos permite criar o nosso mundo. Essa linguagem é a poesia.

A poesia institui o ser, traz a fala o seu sentido, podendo mostrá-lo em sua verdade, pois, como veremos mais adiante, o ser tem como característica o modo de se aparecer e se ocultar simultaneamente. E para entendermos como a poesia possui esse poder de manifestar o ser, desvelando-o, colocando-o em sua abertura e tirando do oculto, trazendo a sua presença na linguagem, devemos pensar a poesia, não como explicações linguísticas ou como um jogo de palavras, mas no sentido de uma linguagem essencial que recolhe o sentido do ser, como *logos*.

Heidegger, em sua obra *Heráclito: a origem do pensamento ocidental* (1998) e em seu ensaio intitulado *Logos (Heráclito, fragmento 50)* (2008a), apresenta reflexões fundamentais para a compreensão do significado de *logos*. Nesses textos, ele retorna ao fragmento 50 de Heráclito para começar a pensar o sentido dessa palavra. Em suas meditações realizadas no ensaio, o filósofo informa que, desde a Antiguidade, a palavra *logos* pensada por Heráclito foi traduzida com diversos significados, como razão, como discurso, verbum, lógica, pensamento, lei do mundo etc. Por essa perspectiva, a linguagem é compreendida como um cálculo racional, isto é, um código utilizado como instrumento para ser manipulado pela humanidade. Sobre isso, ele apresenta em sua *Introdução à metafísica* (1999) uma explicação, dizendo que todas as traduções de linguagem filosófica da Grécia para a Roma foram distorcidas, principalmente, porque as traduções latinas tornaram-se normas para o Cristianismo. Para ele, essas traduções impossibilitaram seguir a essência originária de uma palavra. Já em sua outra obra, *Heráclito*, ele apresenta três caminhos para explicar o que é o *logos*. Um desses caminhos, também discutido em seu ensaio, é mostrar que no fragmento de Heráclito a palavra *logos* aproxima-se

da palavra *légein*. O acesso ao *logos* é através do significado de *légein*. A partir do entendimento do *légein* é possível significar o *logos* (HEIDEGGER, 2008a).

O caminho para apreender os sentidos essenciais dessas palavras, o filósofo o traça por meio de suas reflexões etimológicas a partir de sua filosofia hermenêutica. Com isso, ele informa que *logos* é proveniente do verbo *légein*. O verbo *légein* em latim é *legere*, significando colher, recolher, escolher. Ele ainda mostra que *légein* apresenta o mesmo sentido da palavra alemã *legen*, designando “de-por” com a ideia de estender e prostrar; também significando “pro-por” com a ideia de adiantar e apresentar. Conforme Heidegger explica, a partir desses significados, a palavra *légein* contém o sentido de *legen*, depor e propor. “*Legen* significa estender e prostrar, [...] ao mesmo tempo, significa também pôr uma coisa com outra, pôr em conjunto, ajuntar” (HEIDEGGER, 2008a, p. 185). Continuando as suas análises, ele afirma: “*Legen*, de-por e pro-por, é *lesen*”. O sentido de *lesen* entende-se por ler, que é uma forma de ajuntar, também podendo ser entendido como colher. A ação de ler aqui não é em sentido de decodificação, mas, sim, como traço fundamental do dizer (HEIDEGGER, 1998, p. 188). Aqui, vale destacar um trecho de sua *Introdução à metafísica* (1999), *lesen* designa “pôr uma coisa ao lado de outra, juntá-las num conjunto, numa síntese; coligir, reunir. Coligindo, colhendo, ao mesmo tempo, se seleciona, se distingue e separa uma coisa da outra” (HEIDEGGER, 1999, p. 149). Todos esses estudos são para apresentar que *légein* é a ação de colher e o *logos* é a colheita.

Heidegger (1998) nos alerta que colher não é uma ação de misturar para formar um amontado e, sim, “um apanhar e suspender do chão, é recolher e colocar junto e, assim, *légein*, coletar” (HEIDEGGER, 1998, p. 279). Isso pode ser melhor compreendido com a explicação de Fernando Mendes Pessoa, em seu livro *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger* (2003). O autor esclarece:

[...] um estender que desde o interesse elege o que dever ser reunido e guardado, abarca toda a totalidade do que se oferece para a colheita e recolhe o que foi selecionado, ajuntado no abrigo. O ajuntar da colheita não é nunca um simples amontoado, mas uma reunião do que foi selecionado para ser guardado e conservado. (PESSOA, 2003, p. 56).

Pessoa (2003), analisando o pensamento heideggeriano interpreta, a colheita em uma ação que reúne todo um conjunto de situações diversas e articuladas na significação de estender e colher. Ele admite que o ser humano ao eleger, buscar, estender e selecionar escolhe o que precisa ser “recolhido, abrigado e conservado”. O autor percebe que a colheita não é um resultado, um final, como normalmente conceituamos, ela é o princípio desde

quando se inicia o “ato de ajuntar seletivamente o que se quer guardar e, assim, conservar reunido” (PESSOA, 2003, p. 56).

Todavia, Heidegger continua chamando a atenção para o sentido de *légein*: desde sempre, entre os pensamentos da civilização grega, *légein*, estender e colher, significou como o dizer e o falar. A palavra *légein* acontece como o dizer e o falar, pois ela dispõe em um conjunto entregando-se à proteção da verdade que desencobre o sentido encoberto. Segundo o filósofo, isso explica por que todo o sentido próprio da palavra *légein*, associando-se à compreensão de *legen*, significando escolher e estender, estão dispostas em um conjunto, instaladas na verdade, pois é ela quem desencobre o sentido oculto, levando a descobrir a essência recolhedora do dizer e falar. Todos os sentidos analisados a partir de *légein* estão dispostos em um conjunto que recolhe e acolhe o dizer e o falar. Nesse aspecto, *légein* aponta para uma significação mais próxima da origem e uma possibilidade para compreender a essência da linguagem (HEIDEGGER, 2008a). Essas significações pensadas por Heidegger possibilitam compreender o *légein*, no sentido de recolher, no qual o dizer e falar tem a sua essência. Por essa razão, o dizer da linguagem não é compreendido por aspectos linguísticos, mas como um recolher. Por esses entendimentos, a linguagem possui uma postura recolhedora. À vista disso, as reflexões de Heidegger sobre o fragmento de Heráclito apresentam, a partir de *legein*, o sentido originário do *logos*, desvendado como uma reunião.

Após todas essas reflexões empreendidas por Heidegger (2008a), o filósofo ainda questiona se essas interpretações não seriam arbitrárias com traduções estranhas, não condizendo com uma compreensão aceitável para analisar o *logos* como uma postura recolhedora. Diante desse dilema, o filósofo, então, segue o caminho de pensar o que Heráclito disse, quando convocou a palavra *logos* em seu fragmento 50. Assim, ele nos chama a atenção para esse fragmento, que enuncia: “auscultando ao *logos* e não a mim, é sábio concordar que tudo é um”. Outra tradução possível apresentada por ele diz o seguinte: “Se não ouvirem simplesmente a mim, mas estiverem auscultado (obedecendo-lhe, na obediência) o *logos*, então é um saber (que consiste em) dizer igual o que diz o *logos*: Tudo é um” (HEIDEGGER, 1998, p. 270). Segundo as suas reflexões, a sentença inicia com uma recusa dita e falada pelo próprio Heráclito de que não devemos ouvi-lo, mas sim escutar o *logos*. Para o filósofo não devemos ouvi-lo, enquanto percepção de sons e ruídos pelo aparelho auditivo. Quando se ouve somente fisiologicamente, apenas captando os sons pelos ouvidos e fixando-se aos ruídos da fala, não se escuta, pois a escuta é uma atenção obediente (HEIDEGGER, 2008a). Nesse sentido, a escuta acontece próximo à ideia de um prestar atenção, disposto a refletir e pensar no que está sendo dito.

A sentença, então, enfatiza para uma ideia de “auscultar” o *logos*. Dessa maneira, o *logos* como pertence a escuta, ele é um audível, constituindo-se em um dizer e um escutar (HEIDEGGER, 1998). Conforme a sentença se relaciona ao dizer e ao escutar, o seu assunto é a linguagem (PESSOA, 2003, p. 61). Sobre isso, Pessoa (2003) ressalta que a linguagem não dever ser significada como pura descrição fonética e semântica, pois o próprio Heráclito recusa essa ideia sobre a fala como expressão meramente sonora e significativa ao dizer que não devemos ouvir as palavras ditas por ele, mas escutar o *logos*. Para compreendermos o dizer e o escutar do *logos*, não devemos interpretá-lo por meio da concepção semântica ou fonética, mas a partir da segunda parte da sentença com o verbo *homologeïn*, constituído por *homo* e *légeïn*, a saber: concordar, “é dizer o mesmo” (PESSOA, 2003). O dizer o mesmo não é no sentido de remedar, repetindo o que é dito. A palavra *homologeïn* é “afirmar-se diante do que o outro diz. [...] é, de tal, forma, reafirmar que aquilo que outro diz se mostra como algo que, em se mostrando, exige uma confirmação” (HEIDEGGER, 1998, p. 262). *Homologeïn* é confirmar o que o *logos* fala. Conforme explica Pessoa (2003), o homem concorda com o *logos*, quando ele não apenas ouve, mas, antes, escuta. Concordar é, então, uma concentração em um interesse da presença, conduzindo o nosso escutar. (PESSOA, 2003, p. 67-68).

Para escutar o *logos* é necessário concordar com o seu dizer. O dizer da linguagem tem a sua essência no *légeïn*, significando um estender colhedor que recolhe, reunindo e guardando no abrigo para ser conservado, isto é, a linguagem é uma reunião. Se o dizer não é compreendido pela pronúncia dos sons, então, o escutar, que se relaciona com o dizer, também não pode ser um receptor auditivo de sons. O dizer da linguagem compreende-se no sentido recolhedor, assim, para escutá-lo devemos também recolher-se concentrado em um estender acolhedor, no qual ajunta e guarda, reunindo o que o *logos* diz.

Somente é possível escutar quando pertencemos ao que nos traz a fala (HEIDEGGER, 2008a). Escutamos o *logos* quando concordamos, reafirmamos com o dizer. O dizer de uma fala é o que o *légeïn* diz, estendendo e colhendo em um conjunto disponível. Escutar o *logos* é concordar com o mesmo (*homo*) dizer (*légeïn*) que o *logos* diz. Assim, o “verbo *homologeïn* indica esta possibilidade necessário à escuta do *logos*. [...] a partir da unidade da homologação, o *légeïn* diz o mesmo que o *logos*: tudo é um” (PESSOA, 2003, p. 67,). Conforme pensa Heidegger (2008a), somos todos ouvidos quando concentramos em um recolhimento para o que está sendo dito. O escutar mora no *homologeïn* do *légeïn*. Assim, o escutar é um *légeïn* que dispõe em um conjunto o *legen* de um estender e colher. Nesse *legen* vem à presença e mora o *logos*. O *logos* é, então, uma postura recolhedora (HEIDEGGER, 2008a, p. 190).

Seguindo o mesmo direcionamento de Pessoa (2003), Rocha (2011) também apresentando em suas discussões heideggerianas sobre o *logos* que provém do verbo *légein*, nos explica que para compreendermos completamente o sentido de *légein* é importante examinarmos esse verbo associado ao verbo “ouvir”, seu correspondente. Segundo o autor, ouvir não vem da concepção de audição, mas provém de um sentido de auscultar, “ou seja”, apreender no recolhimento aquilo que é dito, interpretar a palavra do ser do ente (ROCHA, 2011, p. 56). Para Rocha (2011), é necessária atenção ao auscultar o *logos*, pois, assim, vemos que cada um é o mesmo. Desse modo, o *logos* se manifesta como *légein*. Com isso, os sentidos dos termos relacionam-se à linguagem, na qual ela mesma reúne e deixa estendido aquilo que foi recolhido, desvelando o que está oculto.

De acordo com os esclarecimentos de Pessoa (2003), a linguagem semelhante a uma colheita estende o que precisa ser recolhido, seleciona o que lhe interessa, recolhendo e reunindo o que apresenta a partir do que é nomeado. Nomear é chamar pelo nome, fazendo aparecer o que estava oculto, explica Heidegger, em sua obra *A Caminho da Linguagem* (2003). O nomear apresenta às coisas o que elas são. Assim, “a linguagem, o *lógos*, é o estender acolhedor que, reunindo e guardando o que se apresenta, diz o que é o ente” (PESSOA, 2003, p. 65).

A linguagem como reunião é um dizer no sentido de recolher, reunindo o que está sendo dito. O dizer da linguagem acolhe e reúne, conferindo ao ser a possibilidade dele se apresentar, chamando-o à presença, trazendo à fala que evoca a sua possibilidade de mostrar o seu mundo. Nenhum humano pode deixar de dizer, porque a linguagem nos une, recolhendo o sentido de nosso ser, solidificando a existência humana, um alicerce fundamental, principalmente, para a construção de vozes que foram silenciadas, como nos diz o poema “Vozes-mulheres” de Conceição Evaristo:

Vozes-mulheres

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

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

A voz de minha mãe
10 ecoou baixinho revolta

no fundo das cozinhas alheias

[...]

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

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

A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 30 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.
 (EVARISTO, 2017, p. 24-25)

As últimas imagens do poema apresentam a própria voz de uma filha selecionando as vozes silenciadas das mulheres de sua família, reunindo-as em sua linguagem e guardando o que elas apresentam em suas falas para serem evocadas e escutadas em único eco liberto. A filha reúne as falas das vozes-mulheres de sua família, porque ela escuta a linguagem desses lamentos, isto é, concentra-se em recolher para o que está sendo dito. Ela apreende no recolhimento aquilo que é dito, ou seja, ela interpreta a palavra das matriarcas, no qual ela ajunta e guarda, reunindo o que as suas vozes dizem.

A linguagem da criança “recolhe todas as vozes”, dizendo o que elas realmente são: uma linguagem poética e vivida, desejando anunciar livremente a sua existência. Não são vozes quaisquer recolhidas pela linguagem da filha. A sua voz seleciona e recolhe o que precisa ser reunido, abrigado, guardado e conservado: os lamentos e obediências de sua tataravó e bisavó, recolher os dizeres indignados de sua avó e os versos perplexos de sua mãe para mostrar e lembrar que elas são a fala da vida e da liberdade. Assim, a linguagem, ela mesma, reúne o que precisa ser recolhido, reunindo nas vozes intensas que chamam as dores dos chicotes da escravidão virem à presença novamente, fazendo aparecer o que estava oculto no silêncio sofrido de uma geração inteira de mulheres: “o eco da vida-liberdade”.

Por esse entendimento, o dizer da linguagem recolhe quem somos. Para compreender como a linguagem recolhe o sentido do ser, Heidegger (1998) pensa a essência do *logos*,

voltando a sua atenção para o dizer final do fragmento 50: “[...] tudo é um”. O filósofo em suas reflexões apreende que o *logos* une tudo que é. “Tudo é o ente que recebe no um no traço fundamental do ser” (HEIDEGGER, 1998, p. 275). Nesse sentido, o *logos* dá o sentido para o entendimento do ser. Ao apreender o *logos*, compreendemos o que é o ser. Nesse caso, precisamos saber sobre o ser. Segundo o filósofo, o ser se revela como *physis*, o vigor permanente de que brota de si mesmo e permanece. “O vigor imperante, que surge e brota, é aparecer” (HEIDEGGER, 1999, p. 129). O ser “é o mostrar do que aparece” (PESSOA, 2003, p. 40). Porém, o ser também apresenta em seu aspecto a característica de se encobrir e se ocultar, pois o ser em seu modo de aparecer acaba dissimulando a si mesmo e encobrindo-se.

A partir desses apontamentos, chega-se ao seguinte entendimento: o sentido do *logos*, é também o sentido do ser. Nesse caso, o *logos* como reunião, recolhe o sentido do ser. Sobre isso, Pessoa (2003), interpretando o pensamento de Heidegger, faz a seguinte explicação: “é no *logos* que a *physis* (o ser) vem à fala, colhe o sentido do ser dos entes, descobrindo a sua verdade” (PESSOA, 2003, p. 70). Se o modo do ser é simultaneamente um aparecer e um encobrir por continuamente se aparecer, apresentando a si mesmo com uma aparência e, por isso mesmo, oculta o que ele é; o *logos* em seu estender e acolher, reunindo e guardando o que se apresenta, vai mostrar o que estava ausente, ou seja, vai trazer à fala o sentido do ser, descobrir a sua verdade. Conforme explica Heidegger, a verdade, apresentada no pensamento grego como *alétheia*, o traço fundamental do ser, que constitui a relação de *logos* e *physis*, é o desencobrir o que estava encoberto. Conforme o filósofo, a palavra *alétheia* possui o significado literal de desencobrimento que “é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento” (HEIDEGGER, 2008a, p. 229).

Para compreendermos melhor a significação de *alétheia* é necessário apresentarmos como acontece o encobrimento. Conforme esclarece Pessoa (2003), em suas discussões sobre o pensamento de Heidegger, é possível ser visualizado três momentos complementares do encobrimento. Inicialmente, o encobrimento acontece quando o ser se oculta quando se apresenta no ente. O ser exige uma maneira de se mostrar, acontecer e manifestar-se como descobrir de uma verdade a ser desvelada. O ente é tudo o que aparece que é, apresentando um “aspecto usual que o limita em uma determinação manuseável” (PESSOA, 2003, p. 41). Nesse sentido, o ser se ocultando no aparecimento do ente fica encoberto, pois “o ser não é um ente, ele não aparece, permanecendo inaparente em tudo que se apresenta” (PESSOA, 2003, p. 80).

O segundo momento acontece justamente porque o ser, ao estar oculto no ente, fica encoberto em sua ação de aparecer e descoberta, transformando-se em uma essência

simplesmente já dada, fazendo com que a aparência já esteja determinada e compreendida como verdade. Consequentemente, o ente também é dissimulado em sua aparência. Por mostrar-se como uma aparência, entendendo-a como verdade, o ente oculta a si mesmo, encobrendo o seu ser, dissimulando-se. Heidegger explica: “aparência não só faz aparecer o ente, tal como ele propriamente não é, não apenas dissimula o ente, do qual é aparência, mas também se encobre a si mesma, como aparência” (HEIDEGGER, 1999, p. 135). Por isso, para o filósofo, as aparências enganam, pois elas dissimulam a si mesmas e ainda encobrem a essência do ser. Devido ao engano a que a aparência nos leva, acreditamos que ela seja a verdade, como resultado, somos levados a uma ilusão. Iludidos, continuamos a compreender a aparência como a essência do ser, sem nos darmos conta de que estamos nos enganando. Assim, ficamos encobertos para nós mesmos, semelhante ao esquecimento, que é o terceiro momento do encobrimento (PESSOA, 2003).

O esquecimento é o manter-se encoberto para si mesmo. A própria aparência oculta-se a tal ponto no encobrimento que “eu mesmo me mantenho encoberto”, como aquele que aparece se retraindo para si mesmo. Heidegger, em seu ensaio *Aletheia (Heráclito, fragmento 16)* (2008a), explica que o esquecimento não é apenas algo que nos foge da memória. Para ele, “o próprio esquecer se encobre e isso de tal maneira que se encobrem tanto nós mesmos como nossa relação com o que se esquece” (HEIDEGGER, 2008a, p. 234). O esquecimento lança-se na ocultação a ponto de encobrir a nós mesmos, assim como o que foi esquecido. Esquecer-se de si mesmo é colocar-se encoberto a ponto de não sabermos que estamos esquecidos, porque se isso não acontecesse, lembraríamos (PESSOA, 2003, p. 81).

Todo esse encobrimento pode ser arrancado da ocultação. A verdade, *alétheia*, é, então, o desencobrir o que estava encoberto. A verdade é compreendida como o desencobrimento que permite aparecer o que estava oculto. De acordo com o pensamento de Heidegger (2008a), o próprio encobrimento tende a ser descoberto, pois ele não é fechado em si mesmo, mas um colocar-se em uma cobertura, um abrigar, “na qual se preserva a possibilidade essencial do surgir” (HEIDEGGER, 2008a, p. 239-240). A verdade, constitui a relação de *logos* e *physis* que desencobre o sentido do ser, desvelando-o. Nesse entendimento, Heidegger compreende que o *logos*, a *physis* e a *alétheia* constituem a totalidade originária dita por Heráclito: tudo é um. Eles são o mesmo. Ao escutar sabiamente o *logos* (enquanto linguagem) como *légein*, há o recolhimento do ser (a *physis*), desencobrendo a sua verdade (*alétheia*).

Só há possibilidade de haver desencobrimento (verdade) do ser se ele estiver encoberto, se ele estiver oculto em uma aparência, como é o caso da vergonha, que pode nos manter em uma cobertura, favorecendo o desencobrimento. A vergonha também é um colocar-se em

cobertura, havendo possibilidade de fazer surgir e descobrir o que está sendo escondido. Para desencobrirmos o que a vergonha esconde é necessário escutarmos o dizer da linguagem que vai trazer à fala o sentido do ser, descobrir a sua verdade. O dizer da linguagem, que pode despertar para a essência mais íntima do ser, nós escutamos na palavra poética, que faz surgir o que a vergonha mantém encoberto:

Vergonhamento

Um vergonhamento
 a me calar o peito,
 a me cerrar a voz,
 a me ferir a vista,
 5 a me bulir o corpo,
 enquanto o escondido
 de mim em mim,
 em assanhamento,
 goza uma nua imagem,
 10 - a sua -
 em acasalamientos
 sobre mim.

(EVARISTO, 2017, p.74)

A vergonha encobre o eu poético em uma aparência dissimulada, caracterizando-o em uma determinação qualquer. Consequentemente, deixa-o limitado em aspectos que ele propriamente não é. Por isso, a vergonha faz o eu poético se disfarçar em uma imagem recatada e contida, calando-lhe o desejo fervoroso que queima o peito, inibindo-o de ver a sua essência, incomodando o seu corpo. A vergonha pode ser compreendida como um véu para cobrir o corpo em uma “roupagem” que não lhe cabe, dificultando o movimento de sua existência. Entretanto, esse véu pode ser descoberto, pois o encobrir já apresenta uma possibilidade para o desencobrimento. O que estava encoberto pela vergonha é dito pela palavra poética que chama o seu sentido do ser, desvelando o que está oculto: um corpo intensamente libidinoso para o prazer sexual, uma sensualidade flamejante ardendo em excitação.

A linguagem do poema reúne, colhendo o sentido desse ser corporal, iluminando o que a vergonha encobria de si mesmo. Diante dessas reflexões, a linguagem, o *logos*, como reunião que colhe o sentido do ser, não iremos encontrá-la em nenhuma descrição de termos científicos. É na poesia que estaremos em contato com o mais íntimo do nosso ser, porque a poesia é a origem da linguagem, e assim apresenta o sentido do ser. Sobre isso, Heidegger (1999) explica:

[...] a linguagem só pode ter principiado a partir do vigor prepotente, que impera, e do estranho, na irrupção do homem no Ser. Nessa irrupção a linguagem, enquanto conversão do Ser em palavra, era poesia (*Dichtung*). A linguagem é a poesia originária (*Ur-Dichtung*), em que um povo poetiza o Ser. Inversamente vale: a grande poesia, pela qual um povo entra na História, inicia a configuração de sua linguagem. Os gregos criaram e experimentaram tal poesia através de Homero. A linguagem se manifestou à existência grega, como irrupção no Ser, como configuração re-veladora do ente. (HEIDEGGER, 1999, p. 192-193).

A essência mais pura da linguagem se desenvolve, primeiramente, na poesia (HEIDEGGER, 2004). A partir da poesia um povo entra na história como linguagem, pela qual acontece o diálogo, constituindo a essência originária do ser. A poesia possibilita à linguagem surgir pela primeira vez (HEIDEGGER, 2013, p. 53). A própria poesia é uma linguagem originária em que o povo institui o ser, portanto, ela é uma linguagem essencial, que traz à luz a presença da existência humana. A poesia é a linguagem primordial de um povo, na qual acontece a exposição do ente e assim ele se abre (HEIDEGGER, 2004, p. 76). A poesia é a linguagem que, a partir de sua nomeação, chama pela primeira vez o ente, fazendo-o vir à palavra, aparecendo em seu ser. Ela é a saga do dizer, que significa mostrar, deixar aparecer, clareando o que está encoberto, esclarece Heidegger, em seu texto “A Origem da obra de arte” (2012).

É necessário ressaltar que a poesia é referida por Heidegger (2004) em seu sentido amplo por *Dichtung*, palavra alemã proveniente do vocábulo *dichten*², e esse deriva de um verbo antigo do alto alemão *tihtôn*, “ligado com o latino *dictare*, que constitui uma forma reforçada de *dicere* = dizer. *Dictare*: [...] formular algo em linguagem [...]. Não obstante [...] o significado primitivo de *tihtôn* [...] tem a mesma raiz que o grego *deiknymi*” (HEIDEGGER, 2004, p. 36-37), e o seu sentido significa: mostrar, tornar algo visível, revelar algo que se encontre oculto. Essa significação aproxima-se das reflexões de Heidegger ao

² Explica-nos Danilo Barcelos, em suas traduções, que, de acordo com Dieter Burdorf, no seu livro *Einführung in die Gedichtanalyse* [Introdução à análise do poema], o termo *Gedicht* (oriundo, como vimos, de *dichten*) tem origem no antigo alto alemão [Althochdeutsch] *tihton*, que tem por variação no alemão medieval [Mittelhochdeutsch] *tihten* e significa “escrever”. Continuando a sua explicação, Danilo Barcelos traduz: Martin Opitz usa a expressão “gedicth(e)”, em seu *Buch von der Deutsche Poeterey* [Livro da poética alemã] (1624), já restrito a todo gênero de poesia, que é para seu verso poético contínuo sinônimo usual do conceito latino *carmen* (canção). Desprovido de sistema reconhecível, discrimina seus gêneros posteriores de poesia: poesia heróica (Epos), tragédia, comédia, sátira, écloga (canção pastoril), elegia, *Echo* (uma forma específica de poema em que a última palavra na linha era encurtado e repetido), hino (canto de louvor), e *Silva* (poema de ocasião). (BURDORF, 2015, p. 2) – tradução de Danilo Barcelos. Essa tradução pode ser acessada em uma aula ministrada por Barcelos, disponível na plataforma do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6l3sUQoGj6E>.

pensar a poesia como uma linguagem que faz surgir o sentido do ser. Por outro lado, ele também nos lembra que a poesia em sentido próprio é como os gregos chamavam de *poíesis*, designando o saber fazer, produzir algo, criação, a esfera criativa da linguagem, “ponto onde o ser se manifesta na palavra” (ROCHA, 2011, p. 74).

Segundo o filósofo, a poesia inicia a linguagem como um diálogo e, desde então, podemos conversar, ouvindo e falando com os outros. Principalmente ouvindo, pois ele não é o resultado de uma fala, é o oposto disso: o ouvir é uma condição necessária para o falar (HEIDEGGER, 2013, p. 49). Ambos são uma mesma unidade, isto é, somos unidos em um diálogo e precisamos da palavra não somente para nomear os deuses respondendo as suas interpelações, uma vez que eles nos trazem à linguagem e o mundo aparece (HEIDEGGER, 2013, p. 49-50), mas também “[...] fazer chegar o ser ao mundo da palavra” (ROCHA, 2011, p. 93). Esse diálogo que nós somos começou com a poesia. A poesia é uma linguagem que se funda na palavra e pela palavra. É com a palavra que institui o ser, o que permanece, “o que fica é o ente, e é-o pelo seu Ser” (HEIDEGGER, 2004, p. 202). Para permanecer o que vai ficar foi confiado aos serviços e cuidados do poeta, porque o poeta é quem nomeia os deuses e as coisas no que elas são (HEIDEGGER, 2013, p. 51). Ele nomeia-os com a palavra. “[...] a palavra é enquanto um nome capaz de apresentar o ente por ele mesmo [...]” (HEIDEGGER, 2003, p. 180). A palavra que dá nome, isto é, chamando, evocando, fazendo aparecer o que está oculto. É com a palavra que o poeta institui o ser, o que permanece. Nesse sentido, a partir da palavra o poeta apresenta o seu dizer como um poema. O dizer do poeta acontece enquanto um poema, constituído de palavras. Conforme nos lembra Paz (2005), o poema nasce das palavras e nelas residem o sentido que ocultam. Essas palavras em conjunto criam imagens, um recurso utilizado pelos poetas para dizer o “verdadeiramente real [...] o mais sensível possível” (HEIDEGGER, 2004, p. 25) do ser. As imagens nos dizem sobre o mundo e sobre nós, e esse dizer nos revela o que verdadeiramente somos (PAZ, 2005, p. 45).

Além disso, um poema é constituído de um dizer rítmico que não é nem medida silábica, não é um conjunto de palavras soltas e não está fora de nós, é imagem e sentido, uma linguagem dizendo a nossa existência humana, explica Octavio Paz, em sua obra *Arco e a Lira* (1982). Para Heidegger (2004), o ritmo também não é um amontoado de palavras, ele é a primeira criação que ainda pré-anuncia a linguagem. O ritmo é predeterminado pelo dizer poético que instaura o ser. O ritmo não é um simples recurso técnico, mas é ligado profundamente com a essência humana, corrobora Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (2006).

Nas imagens e no ritmo transparece uma revelação que diz algo precedente, apoiado às palavras do poema: a condição humana (PAZ, 2005, p. 55). Porém, essas imagens não devem ser descritas, não devem descrever o ser, porque, conforme explica Heidegger (2004), como a poesia instaura o ser, projeta-o para a sua essência, ele deve ser guardado e protegido para não ser dissolvido e definido em uma determinação qualquer, protegendo-o da superficialidade. Desse modo, “a imagem não deve ilustrar, mas sim encobrir, não deve divulgar, mas sim tornar raro, não deve aproximar-se, mas sim colocar a distância [...]” (HEIDEGGER, 2004, p. 113-114). Quanto mais estiver encoberto, mais originário é a instauração do ser. Deve ser, então, mantida como um mistério, “uma conservação dissimuladora do ser propriamente dito” (HEIDEGGER, 2004, p. 116). De acordo com Leda Miranda Hüne (1994), em seu livro *O Poeta Pensante*, o mistério não pode ser decifrado, porém, pode ser mostrado, “quem revela, mantendo o mistério, é aquele que, por força do processo de criação deixa o sentido vir à presença” (HÜNE, 1994, p. 71), ou seja, o poeta.

Stop

[...]

Dos olhos injetados do poeta
5 brilha o lusco-fusco
da palavra ferida.
E a big-pena

rabisca sinais luminosos:
STOP!

(EVARISTO, 2017, p.92)

O poeta é aquele que, distante dos ruídos sonoros, para, concentra-se e atenta para o brilho iluminador da linguagem poética que mostra e faz aparecer clareando o que está encoberto. Dentro de seus olhos, no interior de seu corpo, o poeta não somente olha, mas vê a luz da verdade nas palavras que desvendam a essência de todas as coisas e a sua escrita poética “rabisca sinais luminosos”, mostrando a presença mais íntima do nosso ser, recolhendo seu sentido. “O lusco-fusco da palavra ferida” é uma metáfora para a luz da linguagem poética, compreendendo-a como o princípio que faz surgir o diálogo, que clareia, ilumina e abre a existência humana.

Como explicamos anteriormente, a própria linguagem dada a nós já é poesia e, a partir dessa essência poética, o poeta apreende o seu dizer, acolhendo-a para cantar e guardar a história de um povo, reunindo-o em torno de sua manifestação do ser, porque “a força

criadora da palavra reside no homem que a pronuncia” (PAZ, 1982, p. 45). O poeta está diante dos sinais luminosos da essência poética da linguagem e, ao escutá-la, reúne, concentrando-se em seu dizer para instaurar o ser pela palavra, deixando “o mundo vir à presença pela palavra” (ROCHA, 2011, p. 94).

Para compreendermos o que está sendo dito em uma linguagem poética, apresentando os possíveis sentidos, devemos nos atentar para o dizer da palavra, enquanto diálogo, escutar o seu dizer. No poema, então, vigora uma fala que diz algo. Para Heidegger (2003), a linguagem fala, no sentido de ser uma linguagem que evoca pelo nome, chamando à presença. O poema é um chamado que convoca na palavra o que foi nomeado, mostrando o que aparece. Para sabermos o que diz o poema precisamos escutá-lo. Mas, como vimos, escutar não é nenhuma apreensão fonética captada por nosso sistema auditivo, mas um apreender no recolhimento concentrado de um dizer. Esse dizer também não é uma característica sonora, é um reunir e guardar convocando à presença o que estava ausente. Se o escutar e o dizer do poema não são meros ruídos, mas um recolhimento concentrado que recolhe, selecionando, ajuntando e conservando em um abrigo fazendo aparecer a verdade, o poema, então, também pertence ao silêncio. O silêncio não é ausência do dizer, mas é esse próprio recolhimento que concentra e atenta-se para a escuta que possibilita deixar dizer o sentido, mostrando-o, deixando aparecer o que está latente na palavra.

Com isso, quando estamos dispostos a escutar o silêncio do sentido, atendo-se ao que está sendo dito, recolhendo-se nessa escuta, também estamos nos abrindo para o que é digno de se pensar, pois o pensar não é um acúmulo de conhecimento e nem um raciocínio, é um voltar a nossa atenção para o que cabe pensar cuidadosamente o que se diz no poema, recolhendo o seu sentido. Para Heidegger (2003) pensar é também escutar o silêncio do sentido. Quando escutamos o poema “deixamo-nos dizer pelo poeta e com ele o que na poética da poesia é digno de se pensar. Deixar dizer o que é digno de se pensar significa pensar. Escutando o poema, pensamos desde a poesia. Desse modo, é a poesia, é o pensamento” (HEIDEGGER, 2003, p. 188). Nessa tarefa de pensar o que diz o poema – estabelecendo o diálogo com ele –, somos tocados pelo saber. Segundo Heidegger, em sua obra *Parmênides* (2008b), “Pensar é a atenção para o essencial. Em tal atenção essencial reside o saber essencial” (HEIDEGGER, 2008b, p. 16). Para ele, o saber é uma atenção que se volta para diante do ser, nesse retroceder, vemos e percebemos essencialmente mais.

Estamos, então, diante do poetar pensante: o saber fazer poético de uma poeta mostra em sua criação um pensar atencioso que guarda um saber essencial. O poeta ao estar em contato com a potência criativa da linguagem instaura o ser pela palavra. Ao pronunciá-la,

nomeia o ser. Nomear é chamar, apresentar o ser em sua verdade. O seu fazer poético é o caminho significativo da linguagem que evoca a verdade do ser. O poeta convida-nos para nos atentar para o essencial, fundamentando o saber: a poesia pode desvelar o que somos e pode chamar a ser a nossa essencial existência, porque “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser” (PAZ, 1982, p. 49). Assim, o poeitar pensante é um pensar originário que se faz com a linguagem estruturando o sentido; a poesia, essa esfera criativa da linguagem é um trabalho originário do pensamento, permitindo que o seu elemento constitutivo, que é a palavra, chegue a saber o sentido do ser (HÜNE, 1994, p. 72).

A poesia indica o caminho para a essência da linguagem, que por sua vez indica para a essência do ser (HÜNE, 1994, p. 70). Refazendo o trajeto, podemos compreender por que a poesia, uma linguagem originária, recolhe o sentido do ser. A poesia origina-se no diálogo entre os humanos. A conversa que nós somos começa por excelência na poesia. É essa linguagem que funda pela primeira vez o ser, porque como *logos*, recolhe reunindo e guardando o que se diz com a palavra que nomeia, isto é, deixa aparecer e vigorar o sentido do ser. O poeta, produzindo com o sentido do *logos*, recolhe o sentido originário do ser. A poesia manifesta-se como uma experiência pensante, porque, como *poíesis*, *dichtung*, linguagem primordial, criação, esfera criativa da linguagem, “des-vela” pela palavra o sentido do ser. “Nesse sentido, é válido afirmar: a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 2003, p. 127). Entrar em contato com o dizer do poeta já é uma experiência pensante, porque voltamos nossa atenção para a complexidade da própria existência humana, “disso que constitui a nossa essência existencial” (PESSOA, 2003, p. 13).

2.4 O pensar se aproxima da poesia

Quando ouvimos a palavra pensamento remetemos para a concepção de um raciocínio, uma ideia calculada. Isso, porque, desde a Grécia com os filósofos Sócrates, Aristóteles e Platão, considera-se a razão como uma ferramenta para o pensar (HÜNE, 1994, p. 58-59). Porém, por essa perceptiva racional, as coisas não são compreendidas em sua verdade, em sua totalidade, não são vistos em seu ser. Como afirma, Hüne (1994) são analisadas isoladamente como objetos manipuláveis, nesse caso, não são pensados. Por isso, Heidegger em *Ser e Tempo* fez sua crítica ao esquecimento do ser, lançando uma questão sobre o ser.

Conforme esclarece Marco Aurélio Werle, em seu livro *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger* (2005), na obra *Ser e Tempo* a questão do ser ficou enfatizada na

análise do “ser-aí” (Dasein), um modo de ser especificamente da característica humana, o qual é o único ente com a possibilidade de questionar e compreender o ser. Entretanto, como o ser revela e se oculta, não pode ser devidamente questionado, por possuir uma tendência a estar em constante fuga de si mesmo (WERLE, 2005, p. 17). Com isso, a questão do ser ficou ainda em aberto e ofuscada por esse enfoque existencial. Segundo o autor, para Heidegger a questão do ser deverá sempre ser pensada. Será, então, uma reflexão sobre a poesia e a linguagem, entrando em contato com alguns poetas e um retorno aos filósofos pré-socráticos que Heidegger encontrará o lugar do sentido do ser. Após *Ser e Tempo*, Heidegger, nos anos de 1950, ao estar em contato com a poesia de Hölderlin, Rilke e Trakl, e retornando a Heráclito e Parmênides, direcionou as suas meditações “a analisar a relação entre pensar e poetar, tornando possível a meditação do pensar poético” (ROCHA, 2011, p. 78).

Conforme essas considerações, o pensar não é uma ideia de raciocínio calculista, no qual as coisas e as pessoas são interpretadas a partir da razão, esquecendo-se do seu ser. Nesse sentido, o pensar não pode ser raciocinar ou calcular. Segundo Heidegger (2008a), pensar é “algo que se nos revela se nós mesmos pensamos” (HEIDEGGER, 2008a, p. 111), e para isso é preciso estarmos dispostos a aprender a pensar. Se estamos dispostos a aprender a pensar, logo admitimos que não possuímos a capacidade de pensar, porque não é uma competência adquirida somente raciocinando. Pensar empreende um esforço em permitir que algo, conforme seu modo próprio de ser, encaminha-se para junto de nós, permissão que deve ser resguardada. Trazemos para junto de nós algo que gostamos conforme acolhemos. Assim, por gostarmos desse algo, temos cuidado e atenção de tal modo que guardamos próximos de nós. Guardamos para não deixar fugir da memória, pois ela é a concentração do pensamento em relação ao que pensamos cuidadosamente junto de nós. Para Heidegger (2008a), só podemos pensar se gostamos de algo a que cabe pensar cuidadosamente. E para chegarmos a essa ação de pensar, precisamos aprender a pensar. Só aprendemos a pensar, quando voltamos nossa atenção ao que cabe pensar cuidadosamente, para aquilo que dá a pensar. O ser humano aprende a pensar, quando traz as suas ocupações e desocupações para aquilo que é dito de modo essencial. Nesse sentido, o pensar é um voltar para o essencial, o ser.

Martin Heidegger, no ensaio *Moira (Parmênides, fragmento VIII, 34-41)* (2008a), realiza leituras dos fragmentos III, VI e VIII de Parmênides para nos explicar a reunião entre pensar e o ser. Segundo o filósofo, o pré-socrático Parmênides anuncia o pensar e o ser como o mesmo. Para ele o pensar é enquanto se diz no ser. A partir dessas sentenças, ele explica que o pensar pertence ao ser, no qual se funda e vige a partir do dizer da linguagem. O pensar se faz aparecer enquanto um dizer, mas no sentido de reunir o ser e que o convoca chamando à

palavra a sua presença. Já em sua obra *Cartas sobre o Humanismo* (2005), ele diz que o pensar oferece ao ser ter acesso à linguagem; o pensar traz à linguagem o sentido do ser, “recolhe a linguagem para junto do simples dizer” (HEIDEGGER, 2005, p. 61). Como explica Hüne (1994), a linguagem, normalmente entendida como expressão do pensamento, na verdade, opera o pensamento por meio da palavra. Essa linguagem é a do ser, que, como vimos, é instaurado na poesia, que nomeia pela primeira vez o ser dos entes, guardando o seu sentido na palavra, revelando a sua verdade. Ao escutarmos a linguagem poética concentramos em um recolhimento, atentando-se a nossa atenção para o que é digno de se pensar no que está sendo dito. E nesse dizer vigora uma reunião, reunindo o que se apresenta, fazendo aparecer o ser.

Partindo por esse entendimento, pensar é um caminho, um abrir-se para o que é digno de se pensar realizando uma experiência de fazer o pensar possuir a força da *poiesis*, ou seja, um pensar criativo, concentrado, meditativo, produtivo que se empenhe a buscar e a procurar encontrar na palavra poética a escuta do ser, o seu lugar de origem. Esse diálogo dirigido pelo pensamento, como afirma Benedito Nunes (1986), em *Passagem para o poético*, é pensar poético por trazer a palavra do canto, a poesia, a lembrança do ser, no qual foi esquecido pela razão calculista. Heidegger (2008a), voltando a sua atenção para que o cabe pensar, atendo-se para o essencial, a poesia, estabelece uma experiência com a origem da linguagem. O pensamento deve ser levado ao limite da linguagem, porque é na linguagem criativa, a *poiesis*, que pode se ter o contato com a essência do ser.

Uma vez que é com a poesia, enquanto linguagem pelo qual acontece o diálogo e um povo entra na história, constituindo a essência originária do ser, manifestando a sua existência, devemos, portanto, escutar o dizer poético instaurado na palavra, porque é ela que nos despertará para a nossa essência mais íntima. Na palavra poética “[...] busca o sentido naquilo que o povo expressa através dos seus mitos e lendas, constituindo a sua memória [...]” (ROCHA, 2011, p. 100). Por esse entendimento, para trazer a lembrança o canto poético e corporal do seu povo no qual foi esquecido pela razão calculista, pela lógica escravagista e religiosa, Conceição Evaristo escuta o dizer poético que guarda a verdade do povo negro, volta a sua atenção para o que cabe pensar, atendo-se para o essencial, a poesia negra:

A reconstrução [...] surge então pela palavra poética que, ficcionalizando o passado, marcando o presente e sonhando com tal força o futuro, faz com que cada palavra emitida em verso [...] se transforme em monumentos erigidos à trajetória histórica do negro pelo Brasil e pelo mundo (EVARISTO, 1996, p. 129)

Conceição Evaristo, a partir de suas leituras e análises de poemas de autores negros em sua dissertação e tese, entende a palavra poética como uma linguagem que irá libertar os corpos negros das conceituações que os dissimulam em aparências distorcidas. A poesia constituirá o ser negro em outras lembranças diante das cicatrizes deixadas pelas marcas da escravidão, mostrando a sua verdadeira essência de ser potência criativa e guardiões da palavra. Para ela, a palavra poética pode reconstruir a força do povo negro e criar um novo mundo para os afrodescendentes. O canto poético da diáspora é que vai trazer o ser negro à presença. Além disso, ela explica que para o povo negro a palavra é uma força para chamá-lo e trazê-lo ao entendimento de si mesmo.

Nesse sentido, ela atenta-se e ocupa-se com cuidado e atenção, empenhando-se em realizar uma experiência com a linguagem poética para pensar as questões essenciais dos afro-brasileiros. Caminhando em um pensamento atencioso, encontra o lugar do sentido da existência negra na palavra poética:

A poesia é uma viagem regressiva que o poeta exercita no tempo, mas também a conjugação do presente, a fala do cotidiano, a marcação do aqui e do agora, lugar de sonhar, de planejar o futuro. É a sua ferramenta para soldar o elo da corrente rompida. É o exercício rememorativo que leva o poeta a querer retornar ao útero materno, lugar de necessário regresso, para que ele possa ser, ter-se, ver-se, dizer-se por inteiro. (EVARISTO, 2011, p. 23)

É com a palavra poética que o poeta pode regressar até ao manancial, escavando nos vocábulos o que precisa ser lembrado. Por isso, Conceição Evaristo volta-se atentamente para a poesia negra, criando uma experiência com a linguagem para trazer o ser negro à lembrança, para buscar o seu corpo caracterizado em determinações aparentes e corriqueiras e ser desvelado na linguagem. Esse ser que foi esquecido “[...] pelo sistema escravocrata do passado e hoje ainda por políticas segregacionistas [...]” (EVARISTO, 1996, p. 87). A autora, em suas análises conduzida pelo seu pensamento, estabelece um diálogo com a poesia, trazendo a linguagem dita pelos poetas africano e afro-brasileiros com o intuito de refletir a apresentação do próprio negro em sua palavra poética.

Assim, enveredando-se nos caminhos da poesia e do pensamento, Conceição Evaristo apresenta as suas duas essências principais: a poeta que instaura a verdade do povo negro pela palavra e uma doutora que direciona seus passos para pensar a poesia, na qual se abre para a existência negra que se dá na palavra. Apesar de serem duas linguagens diferentes, ambas estão em constante diálogo, pois desvelam e mostram o ser corporal negro em sua verdade. Com isso, a proximidade entre sua poesia e seu pensamento são essenciais para analisarmos

os seus *Poemas da recordação e outros movimentos*, pois ao entendermos como é constituído o dizer poético e pensante, podemos aprender a escutar o que a linguagem de seus versos nos diz. Desse modo, no próximo capítulo, ocupamos nossa atenção a concentrar em um recolhimento meditativo voltado para a organização e produção da obra poética de Conceição Evaristo.

3. MOVIMENTANDO-SE NOS FIOS ENTRELAÇADOS DA OBRA: CONHECENDO OS TRAÇOS POÉTICOS

Poemas da Recordação e outros movimentos (2017), anteriormente lançado pela editora Nandyala, é uma nova edição reeditada pela editora Malê, reunindo um conjunto de 65 poemas, trazendo 21 poemas a mais que a publicação anterior. A obra poética é composta por poemas inéditos, além dos poemas clássicos da poeta, publicados desde 1990. É desse período que a poeta nos convida a analisar as diferentes manifestações do ser negro, apresentado em seus poemas. Contudo, encontramos poucas análises voltadas exclusivamente para a sua criação poética. Além disso, alguns desses estudos ao longo das discussões concentram-se principal e primeiramente em conteúdos e reflexões teóricas a respeito de determinados assuntos que possam ser discutidos a partir das leituras dos poemas, e somente ao final da pesquisa apresentam breves interpretações dos textos poéticos de Conceição Evaristo com breves considerações e análises. Essa é uma das razões que consideramos necessárias para os estudos de poesia: analisar os poemas, compreendendo primeiramente os sentidos da sua criação poética, examinando-as conjuntamente em discussões teóricas, assim, pensando a condição da existência e subjetividade de vivências negras, porque é a poesia a linguagem primordial de um povo, logo, é a palavra poética que devemos escutar primeiramente.

O primeiro movimento que a obra nos mobiliza é de içar as velas navegando pelas “águas-lembranças”. Esse é um dos pontos mais discutidos do livro apresentado com os versos dos poemas “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
 5 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.
 10 Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
 Sei que o mistério subsiste além das águas.

(EVARISTO, 2017, p.11)

Movimentando-se nesse mar onduloso guiado pela ação da memória é preciso içar velas em direção à volta, refazer a viagem até o princípio. O eu poético lança-se ao mar para navegar nesse espaço significativo de contato entre civilizações distintas. Para um lado, o

desbravamento marítimo trouxe riquezas ao colonizar outros territórios. Para o outro, o mar trouxe esses invasores com os seus barcos gigantes, obrigando violentamente milhares a atravessarem as águas salgadas, muitos morreram pelos caminhos para tornarem-se força de trabalho. É preciso lançar-se ao mar para navegar até esse passado, porque, como também sabe o poeta Edmilson de Almeida Pereira (2019), “a memória é/ um curso em parte/ navegável” (ALMEIDA, 2019, p. 115), pronuncia os versos do seu poema “Cena de pesca de Tsoelike”. Assim, a embarcação deve seguir uma rota com um objetivo, uma finalidade que está para além de navegar. É o que nos diz Fernando Pessoa (1997), em seus versos do poema 306: “Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto” (PESSOA, 1997, p. 262). É preciso chegar ao abrigo da memória e acessar as lembranças que estão ali guardadas. Dessa maneira, o ato de recordar é indispensável.

A palavra recordar possui em sua raiz etimológica um conceito significativo que nos auxilia a compreender a sua importância. O verbo recordar deriva do latim “recordare”, formado pelo prefixo “re” (“de novo”), mais “cordis” (coração), significando “voltar a passar pelo coração”. A partir dessa etimologia, podemos deduzir que o coração é a sede da memória. Quando se recorda de algo, é possível sentir novamente dentro do coração os momentos vividos. Por isso, os movimentos das águas-lembranças do mar inundam os olhos, transbordando a vida, pois, ao serem relembradas, tocam afetivamente o íntimo do eu poético, salgando o rosto e o gosto. Ao estar mergulhadas nessas lembranças, o eu poético retorna ao passado, afundando nas profundezas das recordações de sua memória. Logo adiante há o desejo de submergir na realidade para continuar abraçando à vida, já que a água, significando a vida, é um símbolo de motivações secretas, conforme o *Dicionário de símbolos* (2015), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. O passado não deve amedrontar o eu poético e deixá-lo imóvel no tempo, pois a vida o convida a seguir em frente:

[...]

Das acontecimentos do banzo
brotará em nós o abraço à vida
e seguiremos nossas rotas
de sal e mel
[...]

(EVARISTO, 2017, p. 120)

Para quem atravessou o mar até o princípio, o retorno também é necessário para seguir caminhando em rotas de vivências. Por outro lado, a própria memória impulsiona para a vida, pois ela é condição para significar a nossa existência: guardamos nossos conhecimentos e experiências, estabelecemos relações afetivas, transmitimos saberes, histórias e culturas, o conhecimento de si e dos outros. Somente sabemos quem nós somos e nossas histórias de vidas, conhecemos as experiências alegres e tristes do nosso povo, porque temos memória, explica Joël Candau, em seu livro *Antropologia da memória* (2005).

A memória é considerada pelos críticos literários³ a marca mais significativa da produção poética de Conceição Evaristo. O próprio título já nos possibilita construir algumas argumentações. Contudo, é a partir desse poema e de seu título que um eu movido por uma “paixão profunda” mostra os versos deglutidos em outros movimentos. Uma paixão tão intensa que inevitavelmente movimenta, impulsiona e instiga o leitor a buscar os sentidos desses outros movimentos. É preciso enfatizar: os movimentos dos poemas de Conceição Evaristo não são somente de memória, porque “o mistério subsiste além das águas”. Para a poeta, além de recordar experiências passadas, é necessário movimentar-se para dizer o que não é dito, movimentar-se para dizer o que é desconhecido e, principalmente, movimentar-se para instaurar o ser negro pela palavra poética, mantendo o mistério, pois ele deve ser guardado e protegido para não ser dissolvido e definido em uma determinação qualquer, assim, podendo deixar o sentido vir à presença. Há na obra outros movimentos, porque as experiências negras não podem ser constituídas unicamente de memórias, lembranças e recordações. No terceiro capítulo, iremos analisar mais detalhadamente o poema “Recordar é preciso” e “Ao escrever”, para apresentarmos essas considerações, esclarecendo como se entende o processo de criação da poeta.

Outra característica apresentada por pesquisadores e críticos de Literatura⁴ sobre os poemas de Conceição Evaristo é que há a presença de uma voz feminina. Em sua poética

³ Podemos encontrar essa afirmação em textos críticos disponíveis no Portal da Literatura Afro-brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, especificamente aqueles dedicados a análises da obra poética de Conceição Evaristo. O site encontra-se disponível neste endereço: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>. Também encontramos artigos que relacionam a sua poesia com a memória na obra *Escrevivências: Identidades, gênero e violências na obra de Conceição Evaristo*, organizadas por Constância Lima Duarte, Cristina Cortês e Maria do Rosário A. Pereira. Assim como nas dissertações e teses publicadas na Biblioteca Digital Brasileira e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES.

⁴ Essa informação também pode ser encontrada no Portal da Literatura Afro-brasileira da UFMG, especificamente no artigo “Conceição Evaristo: literatura e identidade” dos autores Eduardo de Assis Duarte e Elisângela Lopes Fialho. Conferir em outro artigo “A poética de Conceição Evaristo” de Cecy Barbosa Campos disponível na obra *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Além desses textos, nos ensaios e artigos reunidos na obra *Escrevivência*:

percebem-se imagens de um corpo feminino afirmando as suas vontades, falas, atitudes e diferentes experiências, também vivencia a sua sexualidade como experiência do prazer. Notamos em uma ou outra discussão acadêmica, leituras literárias de determinados poemas compreendendo essa voz poética sendo a própria poeta Conceição Evaristo, como, por exemplo, em “Vozes-Mulheres”, “Meu corpo igual”, “Eu-mulher”. Isso, deve-se a um dos sentidos atribuídos ao termo “escrevivência” em que o ato de escrever acontece profundamente a partir da vivência do(a) escritor(a), apresentando a vida que ele ou ela também experimentou.

Conforme afirma a própria Conceição Evaristo, em sua dissertação de mestrado e em entrevistas, o ato de escrever está profundamente entrelaçado com a vivência de quem escreve, ou seja, o escritor ou o poeta apresenta em seu texto elementos que fazem referência as suas experiências, simultaneamente apresentando também as vivências de outros. É uma linguagem anunciando vozes coletivas e entrelaçadas em um único eco poético. Isso significa que “a voz do poeta não é uma fala única, solitária, mas a ressonância de vozes plurais” (EVARISTO, 2010, p. 136). Por esse entendimento, ao escrever as experiências de vidas dos afro-brasileiros, a escritora traz a sua condição de pessoa de origem africana, traz a condição de mulher negra, classe social baixa, oriunda de comunidade periférica. A partir da sua posição sociocultural, a poeta observa e absorve a existência de vidas semelhantes ou próximas à sua. A escolha semântica está ligada à situação social da poeta ou às experiências que ela também viveu.

Com isso, encontramos na obra marcas de linguagem referindo-se ao gênero feminino, ao grupo étnico afrodescendente e a grupos de baixo poder econômico. Entretanto, não podemos considerar que o eu feminino negro presente em alguns poemas ou que a voz poética evocada em outros poemas, principalmente aqueles que não apresentam nenhuma marca específica de gênero ou cor, seja a própria pessoa Conceição Evaristo, pois teríamos que admitir e comprovar bibliograficamente a alusão a vida pessoal da poeta, consequentemente, correndo-se o risco de fazer análises inadequadas, ultrapassando os limites de significação do texto. Embora, em certos poemas há realmente vocábulos apontando aspectos à vida pessoal da poeta, ainda assim, o eu poético ultrapassa o biográfico, pois a obra é compromissada com a experiência coletiva (DUARTE, 2018, p. 155). Por isso, em alguns poemas a voz feminina está impregnada de outras, entrelaçando as vivências, não se limitando a um eu-poético

exclusivamente sozinho. São experiências corporais que tecem fios vividos, unindo-se a outros corpos.

Salientamos ainda que em outros poemas como “Amoras”, “Malungo, brother, irmão”, “Certidão de Óbito”, “Apesar das acontecências do banzo”, não encontramos uma voz feminina, há uma voz plural apresentando questões coletivas dos afrodescendentes. Em poemas como “A roda dos não-ausentes” e “Todas as manhãs”, observamos no início dos versos uma forma particular, que ao final mescla-se a uma voz plural, unindo e relacionando as experiências pessoais e compartilhadas. Por outro lado, temos poemas sem formas da primeira pessoa do singular e plural, por exemplo, os versos dos poemas “Pão”, “Favela”, “Os sonhos”, “Brincadeiras”, “A menina e a pipa-borboleta”. São poemas que não apresentam um eu poético explícito, como também notamos em “Bus” e “Na mulher, o tempo”. Além disso, os versos do poema “Clarice no quarto de despejos” são constituídos próximos à característica de um diálogo, com a presença de uma voz em terceira pessoa.

Conceição Evaristo utiliza uma linguagem que apresenta as experiências de determinadas condições de classe, gênero e etnia, no qual alguns poemas destacam-se somente características, situações ou vivências femininas, em outros poemas enfatiza-se especificamente a classe econômica, há aqueles que a imagem é centralizada em características afro-brasileiras e ocorre a união de todas essas especificidades. Além disso, notamos em seus poemas o uso semântico de palavras da oralidade do povo, as imagens do cotidiano e uma transmutação linguística da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, criando uma linguagem que não centralize exclusivamente em um eu individual ou uma vivência única, pois a presença de palavras flexionadas no plural, tais como, substantivos, adjetivos, pronomes possessivos em primeira pessoa e pronome pessoal do caso reto em primeira pessoa, indicam mais de um emissor. A poeta extrapola um sujeito individual e único. Por outra perspectiva, como a poeta é interessada por questões de vivências e é observadora do cotidiano, escreve a partir do lugar no qual expressa a sua visão de mundo (DUARTE, 2014, p. 27).

Por essa razão, ela também apresenta a complexidade e as tensões da vida humana, como o amor, a sexualidade, o desejo, a morte, o medo, a saudade, a violência, a maternidade e até mesmo a seca e a luta cotidiana. São vidas tão intensas, adversas, semelhantes e distintas que não há palavras prontas ou suficientes para significá-las, então, a poeta inventa, cria imagens, comparações, alegorias, palavras compostas, metáforas etc. Sendo assim, não há como afirmar que as imagens nos poemas são características da própria personalidade da poeta, pois seu processo de escrita é um entrelaçamento entre as vidas cotidianas e a poesia.

As características na obra poética evidenciam experiências específicas afro-brasileiras, não obstante, ela também consegue conservar valores universais que despertam em outros leitores sentimentos e considerações humanas. As experiências específicas convocam diferentes pessoas. É a humanidade de muitas vozes para além da cor da pele, de ser homem ou ser mulher, para além da pobreza, pois há sentimentos comuns da vida que tocam o ser.

3.1 Analisando a composição poética

A poeta Conceição Evaristo, ciente de que nos “mundos submersos, só o silêncio da poesia penetra”, convoca as mais diferenciadas percepções constituídas em situações vividas. Os poemas reúnem-se em um conjunto de vidas distintas. A poeta usa a palavra para criar mundos de existências. Assim, reencontramos na edição da *Malê*, poemas organizados em seis blocos, sugerindo estarem separados por determinados aspectos de vidas cotidianas. Cada bloco é introduzido por breves trechos em prosa, como se fossem epígrafes que contextualizam as experiências vividas. Os blocos podem estar centralizados em uma discussão, entretanto, os poemas podem ser interpretados com particularidades próprias e coletivas de experiências compondo diferentes movimentos. Apresentaremos, assim, as discussões centrais de cada bloco da obra.

O primeiro bloco inicia-se com um pequeno texto apresentando-nos imagens de uma lembrança da infância. A poeta, ao utilizar nesse texto verbos conjugados em um tempo passado, já nos mostra sutilmente que umas das questões importantes a serem pensadas em seus poemas é sobre a memória. O trecho descreve a cena de uma mãe lavando roupas que são estendidas no varal com gotículas de água aspergindo à vida de sua filha, ainda menina, com sombras de nuvens ao redor da bacia. Essa cena corresponde à imagem da capa da obra, uma lavadeira trabalhando, ofício tão antigo que nos traz à memória os tempos do Brasil colonial, pois esse serviço era destinado às mulheres negras escravizadas. Essas imagens de pequenos movimentos são compreendidas e sentidas como poesia. E assim, seguem-se poemas que dão movimentos corporais à memória, recordações e lembranças. As experiências e vivências restabelecidas pela memória tornam-se técnicas importantes para o desenvolvimento de criação literária que valoriza a cultura afrodescendente (SANTOS, 2017, p. 11).

A memória lembrada pela criança descrita nesse pequeno trecho, com detalhes de imagens sobre a vivência de uma mãe que realiza lavagens de roupas, permite-nos

compreender a poesia a partir da vida entrelaçada ao passado. Retomar o caminho de volta, buscar uma memória esmaecida que precisa ser recordada em “Todas as manhãs”:

Todas as manhãs acoito sonhos
e acalento entre a unha e a carne
uma agudíssima dor.

Todas as manhãs tenho os punhos
5 sangrando e dormentes
tal é a minha lida
cavando, cavando torrões de terra,
até lá, onde os homens enterram
a esperança roubada de outros homens.

10 Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
15 pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
20 onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.

(EVARISTO, 2017, p. 13)

O poema é composto por três estrofes, com vinte e um versos. Em cada início das estrofes observa-se o uso da anáfora “Todas as manhãs” para enfatizar as ações vividas e realizadas diariamente pelo eu poético: todas as manhãs ele acoita seus sonhos e acalenta uma dor, tem os punhos sangrando por cavar intensamente e ele também ouve a sua própria voz-banzo. Essas imagens de todas as manhãs, com as ações de acoitar, acalentar uma dor, cavar e ouvir, propõe-nos sugerir que há uma labuta sendo realizada, pois culturalmente, destinou-se para o turno matutino o horário inicial das atividades diárias, tais como, cuidar dos afazeres e preocupar-se com outros trabalhos corriqueiros da vida. A imagem apresentada nos versos iniciais da segunda estrofe aponta esse trabalho árduo: “Todas as manhãs tenho os punhos/sangrando e dormentes /tal é a minha lida”. O eu poético tem o corpo ferido de tanto trabalhar arduamente em todas as manhãs.

Essa tarefa penosa a ser feita pode ser compreendida como ato de buscar com empenho o passado. Fazemos algumas suposições para essa compreensão: nos versos 4 ao 9, a lida de cavar é sinalizada com a expressão “até lá”, com um valor semântico de tempo. Ou seja, cava-

se até um determinado momento, até chegar na esperança roubada por outros homens, possivelmente, remetendo-se ao passado. A ideia de um passado também aparece nos versos iniciais da terceira estrofe, uma vez que a voz do eu poético caracterizada como banzo alude ao processo de melancolia vivido por africanos na época da escravidão. Ademais, a voz é a âncora dos navios da memória. Podemos ainda contextualizar essas leituras com a ideia central do primeiro poema da obra, pois a atividade principal e necessária a ser realizada é recordar. Além disso, o poema “Todas as manhãs” compõe o primeiro bloco do livro: está inserido em um conjunto significativo sobre a memória. Nesse sentido, é possível que o labor a ser feito diariamente seja revisitar a memória e encontrar a esperança roubada.

O poema não segue uma regularidade métrica, provavelmente a poeta utilizou os versos livres com o intuito de construir uma imagem e uma sonoridade que apresente simultaneamente a força de guardar a memória contra o esquecimento, a dor da labuta de rememorar e a esperança resistente de um novo tempo. O tempo de prolação dos versos ao serem lidos ocorre de forma mais prolongada, pois podemos perceber um ritmo mais lento devido ao reiterado emprego da nasal palatal [ɲ] presente nas palavras manhãs, sonhos, unha, tenho, punhos, minha e reamanhecendo, e também pela presença de sons nasais ocorrendo em vogais [ã], [ẽ], [ĩ], [õ] e [ũ], como observamos nas palavras manhãs, acalento, entre, sangrando, dormentes, cavando, onde, homens, enterram, esperança, junto, sim, nascente, banzo, âncora, lençóis, abrirem, um, tempo, escorrem, fertilizando, sementes, resistem e reamanhecendo. Essa cadência mais pausada remete a um abatimento vivido pelo eu poético, já que ele “cava” diariamente o passado vivido, como está dito nos versos 7 ao 9: “cavando, cavando torrões de terra/ até lá, onde homens enterram/ a esperança roubada de outros homens”.

Durante a leitura de todo o poema, também notamos a ocorrência das oclusivas alveolares [t] e [d] nas seguintes palavras: todas, acoito, acalento, entre, agudíssima, dor, tenho, sangrando, dormentes, tal, lida, cavando, torrões, terra, até, onde, enterram, roubada, outros, junto, nascente, dia, dos, acredito, protegidos, noite, de, tempo, fertilizando, sementes, resistem e reamanhecendo. A repetição dessas duas consoantes, sugere a sonoridade de uma peleja pesada e exaustiva que fere o corpo do eu poético todos os dias ao cavar a memória. Essa sonoridade, somada aos sons nasais intensifica o pesar de “desenterrar” acontecimentos vividos de muitos homens que tiveram sua esperança usurpada. Os versos do poema marcados em um tempo presente, intensifica a presença atual e permanente da ação contínua e árdua de sentir essa memória vivida em “todas as manhãs”. Essa leitura,

possibilita-nos entender que o passado não foi, ele é vivo no eu poético. A revisitação da memória é realizada em todas as manhãs, mesclando o presente ao passado.

O poema inicialmente apresenta-nos um eu poético que acoita os seus sonhos em todas as manhãs. Por alguma razão abrigam-se os sonhos diariamente. Subentendemos que haja uma intenção de salvaguardar os sonhos. Para compreendermos qual é o motivo que leva o eu poético a abrigar os seus sonhos será necessário seguirmos na leitura do poema: nos versos 8/9 determinados homens enterram a esperança roubada de outros homens. Essa imagem pode remeter à experiência vivida pelos africanos, que eram obrigados a deixar para trás toda a sua vida para tornarem-se escravos em outro continente, servindo os europeus colonizadores. Eles chegavam sem nenhuma possibilidade ou perspectiva de realizar sonhos. Nesse caso, os sonhos apresentam-se com o significado de ter o desejo de conquistar tanto a liberdade quanto a vida. Essa suposição pode ser melhor compreendida quando lemos os versos 11/12: – “ouço a minha voz-banzo, /âncora dos navios de nossa memória”. O eu poético caracteriza sua voz como suporte dos navios negreiros, objeto fundamental ligado diretamente aos acontecimentos passados, ou seja, à memória dos afrodescendentes. Foi nos navios que os africanos sentiram as dores de serem retirados do seu lugar de origem para serem submetidos ao trabalho de servidão. Por essa perspectiva, os senhores de escravos, ao violentarem os negros, negando-lhes o direito de liberdade, roubaram a esperança de concretizar os seus sonhos, como também podemos ler nos versos de “Os sonhos”:

Os sonhos foram banhados
nas águas das misérias
e derreteram-se todos.

[...]

(EVARISTO, 2017, p. 14)

Os sonhos foram banhados nas águas dos navios negreiros e foram todos desfeitos pelo trajeto violento, resultando em vidas perdidas, uma vez que alguns não sobreviveram a viagem. E mesmo os que conseguiram atravessar o mar, ainda tiveram os seus sonhos dissolvidos, pois não haveria chances de retornar ao seu local de origem e nem mesmo em uma nova terra seria possível viver a sua existência inteiramente. Provavelmente, seja este o motivo de abrigá-los: os afrodescendentes devem trabalhar diariamente protegendo os seus sonhos e dos seus antepassados contra a ameaça da exclusão para que, assim, possam ser efetivados.

Seguindo nessa compreensão, podemos entender os versos 2/3: – “acalento entre a unha e a carne /uma agudíssima dor”. Uma agudíssima dor é sentida entre a unha e a carne, porque o ato de recordar direciona o eu poético para o passado, fazendo-o conhecer e compreender os mecanismos de violência utilizado contra os corpos negros, no qual esse sistema escravagista rouba-lhes até o direito de sonhar. Isso mostra como o processo de recordar é doloroso, dói no corpo. Ao tornar presente um passado, a memória é sentida corporalmente, ferindo a pele negra em “todas as manhãs”. Uma busca diariamente sofrida, deixando o eu poético com os punhos sangrando e dormentes, pois a sua lida é muito pesada por cavar essa memória, desenterrando as esperanças dos negros que foram roubadas pelos senhores de escravos, no qual se apoderaram violentamente de suas liberdades, da esperança de viver, como é dito em todos os versos da segunda estrofe.

Os últimos versos do poema composto pela terceira estrofe temos em todas as manhãs, próximo ao nascer do dia, o eu poético que escuta a sua própria voz com características de banzo. Segundo Nei Lopes, em sua *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Negra* (2011), a palavra “banzo” para ele é compreendida como um sentimento de nostalgia com depressão profunda que quase sempre levava à loucura ou à morte de alguns africanos escravizados no continente americano. Já em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil* (2003), ele apresenta os sentimentos de tristeza, abatimento, mágoa e a saudade da terra natal e dos familiares para significar o conceito de banzo. Todos esses sentimentos remetem ao estado de desassossego na alma vivido pelos africanos, transtornados pelo terror da morte, da escravidão e da tortura. Por esse ponto de vista, o eu poético ouve a sua voz inquietante, aflita e temerosa e compreende-a como um suporte que mantém presente nas memórias de todos os negros as experiências aterrorizantes e cruéis do sistema escravocrata.

Nos versos seguintes, possivelmente, há um sentimento oposto aos das lamentações e sofrimentos provocados pela experiência da recordação: uma confiança de que os sonhos protegidos pelos lençóis da noite ao abrirem-se em estruturas de um recomeço, deixando correr as lágrimas de todos os negros, permitem que essas pequenas águas salgadas preparem um lugar fecundo para germinar novas gerações negras resistentes. Isso, reamanhece o sentimento de conquistar no futuro expectativas melhores de vida. São os lençóis da noite que protegem os sonhos de serem roubadas novamente. Supostamente, os lençóis da noite é uma metáfora para indicar a ideia do sono. Durante a noite, o sono guarda os sonhos, protegendo-os. E pela manhã os sonhos são acordados por um corpo que derrama lágrimas em si mesmo, possibilitando prepará-lo para novas gerações nascerem audaciosas, persistentes e fortes para realizarem as diversas aspirações, promovendo a ascensão negra.

Todas as manhãs cava-se o passado marcando o corpo negro em lágrimas, em dores, em abatimentos. Diariamente é preciso trabalhar para procurar essa memória aterrorizante. Todas as manhãs a labuta precisar ser feita: cavar com as próprias mãos a memória do seu povo, mesmo que os punhos sangrem. Apesar disso, são nessas mesmas manhãs que os sonhos, protegidos das ameaças excludentes, abrem-se para o despertar de um nascer resistente para construir novos trajetos de existência.

O poema “Todas as manhãs” apresenta-nos um eu poético que sente a dor de buscar o passado de seus ancestrais, que sofreram violências pelo sistema escravocrata. Diante disso, o primeiro a sentir esse agudíssimo pesar é o corpo negro. Não seria um raciocínio calculista ou fisiológico que compreenderia o sofrimento vivido pelo corpo, pois ele seria avaliado como um simples objeto, cuja dor é uma resposta do cérebro a um estímulo exterior, e desse modo, seria dada uma “explicação científica”. Esse corpo está entrelaçado com o mundo, isto é, está ligado à sua experiência de ser sensível aos acontecimentos da memória de seu povo.

No poema, o eu poético é um ser sensível entrelaçado em todas as manhãs, sendo tecido em seus sonhos, acolhendo-os para que não possam ser destruídos. E, ao acolhê-los, ao dar o seu corpo para guardá-los, os sonhos atingem-no dolorosamente. Os sonhos reúnem as memórias dolorosas dos antepassados penetrando “entre a unha e a carne”, conseqüentemente, o corpo negro, ao senti-los, é tocado por eles, tocando em sua própria pele. Tecido pela mesma textura das manhãs, amanhece, acorda para os sonhos, despertado por lembranças que o tocam profundamente.

Entrelaçado em todas as manhãs, o corpo desperta em busca do seu passado, “cavando” incansavelmente para desenterrar a esperança roubada dos negros pelos escravagistas. Quando o eu poético cava a memória com as suas próprias mãos, tocando-a em sua pele, ele vê todos os sonhos de milhares de negros que foram destruídos e, assim, feridas são abertas em seu próprio corpo, fazendo-o sangrar. Nessas manhãs, ao nascer do dia, o corpo escuta a sua voz; ouvinte de si mesmo fala as dores melancólicas de seus ancestrais, diz o desespero dos negros violentados e torturados. Constituído com a mesma sabedoria do nascer do dia, o corpo negro possui a força de começar novamente, abrindo-se para caminhos futuros de possibilidades.

Por essas reflexões, o corpo evocado no poema aproxima-se da reflexão de Merleau-Ponty, em *O visível e o Invisível* (2003): o corpo é essa experiência de contato com o mundo que possibilita o acesso ao ser. O filósofo denomina essa experiência como *carne* e *quiasma*. A *carne* é em parte o corpo vivido, compreendida como “indivisão desse ser sensível que sou e de todo o resto que se sente em mim” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 231); ela é o “sensível no duplo sentido daquilo que sentimos e daquilo que sente” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.

234). Merleau-Ponty (2003) afirma que a *carne* é equivalente à ideia dos elementos, água, ar, terra e fogo. Por esse entendimento, “a carne é um elemento do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 136). O ser é um corpóreo, carnal, cujas coisas tocam nele como ele toca nelas, tocando a si mesmo.

A experiência corporal é um quiasma, isto é, um entrelaçamento, um envolvimento mútuo inseparável do ser, que é interioridade que se exterioriza. Explica Marilena Chaui, em sua obra *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty* (2022), que as coisas, o mundo e o corpo são feitos da mesma carne, possui um dentro e um fora reversível, isto é, não há interioridade sem estar exposto à exterioridade, por exemplo, o ser vê o outro, vendo a si mesmo e é visto vendo, por isso, entrelaçam-se. A autora entende como uma “presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser” (CHAUÍ, 2022, p. 156). Esse é o entendimento do quiasma: a relação com o mundo e com o ser corporal são entrelaçadas e simultâneas: “sair de si é entrar em si e inversamente” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 188). O corpo está em reciprocidade, atividade e passividade mescladas e indiscerníveis.

A palavra poética evocando o afrodescendente em seus sonhos e memórias desvenda-o como ser corporal em sua sensibilidade reversível. Os sonhos e as memórias trazem o corpo negro para o contato íntimo de si mesmo, entrelaçando em outros corpos negros. Além disso, todas as manhãs, chamam os corpos negros a ser uma força sólida e fértil, convoca-os a se aproximarem da terra e serem firmes e fecundos, consolidando novas gerações resistentes que prossigam a jornada esperançosa de conquistas.

Diante dessas interpretações, o ser corporal negro não é descrito explicitamente. Pela força da poesia, instaurada pela palavra, ele é guardado e protegido para que, assim, possa ser desvelado, pois as imagens em um poema devem encobrir o ser, conservá-lo dissimuladamente para proteger a sua essência, ao mesmo tempo, ao escutarmos o poema, podemos mostrar o que o poeta com sua força criativa deixa o sentido vir a ser desvelado.

As imagens dos “lençóis da noite” e de “cavar torrões de terra até lá, onde homens enterram a esperança roubada de outros homens”, metaforicamente, dizem o que está sendo protegido: um corpo negro, ser sensível que se entrelaça em seu próprio sono e nos sonhos do seu povo, simultaneamente, acordando-os e sendo acordados por eles. O corpo é amalgamado em suas memórias coletivas, abrindo-as e sendo abertas feridas por elas. O corpo negro apresentado em “Todas as manhãs” pela poeta Conceição Evaristo é uma experiência vivida que sabe e conhece a sua realidade, tocando as memórias, ele vê sonhos afogados;

movimentando-se para buscar as memórias é tocado por elas, ouvindo as suas próprias angústias e de seus ancestrais.

É um ser sensível feito pelo mesmo tecido do mundo: tocante tocável, móvel movente, ouvinte sonoro, o seu tocar (cavar a memória com as mãos) vendo os acontecimentos passados, ouvindo o seu dizer melancólico, tateia as vidas aterrorizantes dos negros escravizados, mutuamente, sentindo em si mesmo o cansativo e quebrantado sentimento de buscar a história dos afrodescendentes. Buscar a memória é também buscar o próprio corpo negro individual e coletivo, recolhendo a “esperança roubada” e refazendo-se como terreno fértil para futuros corpos negros germinarem esperanças em todos os afro-brasileiros.

3.2 O ser corporal feminino: uma força primordial

No segundo bloco é apresentado um texto poético sobre a imagem dos aspectos comportamentais de uma mãe observada pela filha. Os sentimentos alegres e tristes da mãe são sentidos por sua filha. Os sofrimentos da mãe são significados em seu rosto e percebidos pela filha. Apesar das situações ruins vividas por ela, também há espaço para os sorrisos, graças, cantos e brincadeiras com suas filhas. A própria epígrafe diz que é uma relação amalgamada, possibilitando à filha compreender as particularidades das mulheres. Segundo o texto, cada mulher contém em si mesma dois sentimentos opostos: a calma e o desespero. Isso pode ser previamente notado a partir dos dois sentimentos vividos pela figura materna apresentada nesse pequeno trecho.

A presença de uma voz feminina é um dos destaques na poesia de Conceição Evaristo, que aborda as características da vida cotidiana da mulher, afirmam os autores Eduardo de Assis Duarte e Elisângela Aparecida Lopes, no artigo “Conceição Evaristo: literatura e identidade”, disponível no portal LITERAFRO⁵. Com isso, encontramos um conjunto de poemas que nos apresentam determinadas experiências vividas pelas mulheres e suas formas de ser e estar no mundo.

Cada mulher apresenta em seu ser aspectos diferentes, experiências de realidades distintas, curvas diversas, pensamentos divergentes, posições sociais longínquas, afetividades

⁵ Conferir o artigo no Portal da Literatura Afro-brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Segue o endereço: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/>.

e sexualidades particulares, entretanto, há aquelas especificidades comuns que toda mulher vivencia em seu corpo como uma potência significativa. Poderemos analisar essas experiências no seguinte poema:

Eu-mulher

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
5 Meia palavra mordida
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
10 Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo

15 Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
20 moto-contínuo
do mundo.

(EVARISTO, 2017, p. 23)

Nesse poema, há um eu poético que anuncia o seu ser corporal e a sua força motora: um ser feminino. É a mulher quem escorre o leite entre os seios para alimentar a vida, embelezar-se com o sangue em suas pernas, inaugurando a vida em rios vermelhos, anunciando, assim, a sua força primordial de conceber a vida. Em três estrofes com vinte e um versos temos um poema em imagens corporais de uma mulher, significando positivamente as suas características femininas. O poema sugere-nos uma imagem e sonoridade de um “poder” primordial feminino declarando suas sabedorias e potências.

Localizamos no poema uma repetição das oclusivas alveolares [t] e [d] ao longo de todo o poema nas palavras: gota, **de**, leite, **entre**, enfeita, mordida, **da**, **d**esejos, vida, violento, **t**ímpanos, **do**, mundo, **ante**vejo, **ante**cipo, **ante**s-vivo, **ante**s, matr**iz**, mot**iz**, semente, moto e cont**ín**uo. Há também a recorrência do fone tepe alveolar vozeado [r] nas palavras: **entre**, palavr**a**, esper**an**ças, inauguro, agor**a**, matr**iz**, mot**iz** e abrig**o**. E a presença do som de /r/

como nas palavras: escorre, pernas, mordida, mulher, rios, vermelhos, vir e forca. O conjunto sonoro dessas consoantes assemelha-se ao som de um motor produzindo movimentos. Provavelmente, essa musicalidade refere-se à força potente motora da Eu-mulher presente no poema, pois no décimo primeiro verso – “violento os tímpanos do mundo”, no décimo sétimo – “Eu força motriz” e nos versos 21/22 – “moto-contínuo/ do mundo”, temos imagens de uma mulher potente, agindo ferozmente contra o mundo, também sendo uma força motora ininterrupta do mundo.

A primeira estrofe do poema inicia-se com detalhes de experiências restritamente femininas: a gota de leite que escorre entre os seios, referindo-se à condição materna e lactante, e a mancha de sangue ornamentando as pernas significando a menstruação, são experiências específicas de uma mulher. Em um tom enfático e prestigioso, o eu poético exalta esses importantes líquidos produzidos por seu corpo feminino: o leite materno e a menstruação. O leite é o alimento mais importante para nutrir um ser recém-nascido, de certo modo, pode ser compreendido como uma virtude poderosa de uma mulher. O leite simboliza a fertilidade, também é considerado como uma força que faz os vivos crescerem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 542-543). Conforme explica Chevalier e Gheerbrant (2015) o leite está ligado diretamente a ideia matriz e maternal presente em todo ser feminino, sendo compreendido como uma fonte, “primeiro líquido nutriz, [...] rico de um potencial de vida [...] todo cheio de sonho. [...] o leite bebido pelo lactente, antes mesmo de haver entreaberto os olhos para o mundo diurno [...] é o arquétipo da mulher fecunda, plena de promessas de riquezas e de auroras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 143). Os autores ainda nos informam que o leite nas histórias irlandesas é o alimento sagrado, pois dele brota a origem de toda a vida.

Já o sangue menstrual indica um sinal importante ligado à possibilidade de gerar a vida. Segundo Lara Owen, em sua obra *Seu sangue é ouro: resgatando o poder da menstruação* (1994), “em tempos antigos o sangue menstrual era considerado um sacramento que simbolizava a maravilha da vida” (OWEN, 1994, p. 38). Ela explica que em algumas culturas o sangue era considerado um líquido sagrado, como na tradição tântrica, no qual os homens bebiam o sangue menstrual para tornarem-se espiritualmente poderosos. Além disso, ela ainda diz que nas festas em honra a Deméter e Cora, comemoradas na antiga Grécia, as mulheres misturavam o sangue menstrual às sementes dos cereais. Ele era utilizado como fertilizante, sendo fundamental para o desenvolvimento da agricultura. Por essa perspectiva, podemos sugerir que o leite e o sangue são as potencialidades sagradas de uma força feminina. Ambos consagram um santuário de vida.

Diferente dessa imagem sagrada dada aos líquidos femininos, os dois últimos versos dessa primeira estrofe apresentam possivelmente uma imagem subversiva da mulher diante do silenciamento dado a ela pelo sistema social, no qual os homens possuem o poder primário. Fazemos essa suposição porque a imagem metafórica dos versos 5/6 – “meia palavra mordida/ me foge da boca”, sugere que a figura feminina presente no poema consegue apenas expressar-se parcialmente, verbalizando sem a permissão do outro. Podemos entender esse outro como o grupo masculino que subjuga o ser feminino. Além disso, a própria ação de fugir está interligada a ideia de prisão. A mulher presa ao sistema patriarcal, não consegue soltar a sua voz por inteiro, entretanto, ela manifesta-se mesmo de forma limitada, desviando das regras desse silenciamento. De certo modo, é um enfrentamento à ordem masculina. Essa imagem complementa a ideia da força feminina apresentada nos versos iniciais do poema, pois a mulher embora seja colocada em uma condição subalterna, ela é um ser de linguagem que saberá pronunciar a sua palavra mordida.

A segunda estrofe do poema prossegue apresentando imagens de uma potência feminina. No sétimo verso temos desejos disponíveis indicando possibilidades. A mulher possui desejos desimpedidos sugerindo a sua disposição em concretizá-los. A imagem feminina afirma-se como sujeito que se posiciona e expressa as suas vontades, deixando de ser o corpo do outro, para se impor como dona de seu discurso e subjetividades. Os versos 8/9 continuam a enaltecer a imagem feminina: “Eu-mulher em rios vermelhos/ inauguro a vida”. Metaforicamente, essa imagem indica a força primordial da mulher de conceber um novo ser, o ato de parir. Somente o corpo feminino é capaz de gerar uma vida, dando-lhe existência ao mundo. Nesse sentido, é possível interpretar a mulher como portadora da vida.

Os versos 10 e 11 retomam a força e o poder da voz feminina dita nos versos 5 e 6: “Em baixa voz/ violento os tímpanos do mundo”. Embora a mulher ainda seja colocada em um lugar silencioso, ela subverte à ordem para expressar-se oralmente. Nesse entendimento, a “meia palavra mordida” amplia-se, sendo capaz, mesmo em baixa voz, de perfurar a camada protetora do mundo que se nega em ouvi-la. O eu poético mostra a potência do seu sussurro: com uma força extrema, rompe a resistência do mundo, exatamente para escutarem o que ela tem a dizer. Sabemos que a sociedade ainda continua a basear-se na figura masculina como um ser superior e a imagem feminina sendo inferiorizada. Mas, com a sua força potente diante do pouco espaço disponibilizado para verbalizar, ela destrói as barreiras para ser ouvida.

As habilidades da mulher seguem no poema: além de ser prestigiada em aspectos potentes e sagrados, ela é sábia, conhecedora da vida com “poderes” de prever o futuro, antecipá-lo, viver antes de qualquer outro. Existe a crença em nossas culturas e tradições de

haver uma intuição feminina, entendendo-a com uma sabedoria da mulher em antecipar ou antever algum acontecimento. Uma espécie de pressentimento, ato de sentir antecipadamente a ocorrência de um fato futuro. Esse poder premonitório feminino remete-nos a trilogia de *Oréstia* (2003), de Ésquilo, que apresenta as profecias de Cassandra. Algumas delas são a destruição de Tróia e a morte de Agamêmnon. A tragédia apresenta-nos Cassandra como a filha de Príamo, rei de Tróia. Ela recebe de Apolo o dom da profecia, mas por não realizar a promessa de entregar-se amorosamente ao deus, ele decide amaldiçoá-la fazendo de suas profecias incrédulas para o povo. A própria personagem na tragédia relata o seu dom dado por Apolo e a sua recusa em deitar-se com o deus. Apesar de suas previsões não serem acreditadas, a importância do saber divino dado a um ser humano feminino, permite colocá-la em uma posição prestigiada durante a encenação da tragédia. O poema em diálogo com a tragédia grega corrobora a sacralidade presente na figura feminina, pois essa estaria em um vínculo direto com o divino.

A última estrofe finaliza destacando todas as imagens potentes da mulher: fêmea-matriz – o ser do sexo feminino que contém útero, lugar onde a vida se cria. Ela é a fonte da vida; força-motriz – a engrenagem que imprime a rotação do mundo. Ser que abriga a semente, fecundando-a em solo mundano, gerando a vitalidade humana. De acordo com Joseph Campbell, em sua obra *Deusas: os mistérios do divino feminino* (2017), nos períodos paleolítico e neolítico a ênfase era dada a mulher como deusa do nascimento e da fertilidade. Nessas mitologias de culturas agrícolas, provenientes da Europa e do Oriente datados de 7000 a 5000 a.C., os humanos preocupavam-se em plantar e cultivar, dessa maneira, consideravam a terra como mágica, entendendo-a como uma Grande Deusa, pois eles associavam e direcionavam a magia da terra como a mesma magia da mulher: dar a vida e nutri-la. Assim, a terra é um ser feminino. A imagem da Grande Deusa estaria representada em uma pequena estátua de pedra. Essa peça é visualmente compreendida como duas mulheres de costas uma para a outra. Uma estaria abraçando um homem e a outra segurando uma criança. A partir dessa imagem da Grande Deusa, ela recebe a característica de transformadora, pois recebe a semente do passado e por meio da magia do seu corpo transmuta-a para o futuro. Ou seja, ao receber o sêmen do homem adulto concebe de forma mágica gerando uma vida no futuro: a criança (CAMPBELL, 2017, p. 22-23).

O ser feminino era cultuado como um ser divino, pois dá a vida e sustenta-a, além disso, há lendas de que as mulheres participavam de cerimônias masculinas, por causa disso, eram reconhecidas como possuidoras do maior e mais essencial poder. A mulher é essa força potente que move o mundo, gerando a vida do passado para o futuro. Produz em seu corpo

líquidos sagrados que dão poder, fertilizam a vida humana e a vida na terra. Considerando essas tradições antigas conjuntamente com as imagens do poema, o corpo feminino, portanto, pode ser considerado poderoso, pois como um ser transformador é capaz de trazer o ser e transformá-lo em vida.

As imagens do poema, primeiramente, em uma leitura desatenta, podem-nos fazer compreender o corpo feminino somente por descrições fisiológicas. Entretanto, ao nos atentarmos a escuta da palavra poética, concentrando-se em seu dizer, ela nos dá muito a que pensar. Como explicamos na primeira seção, as imagens de um poema devem guardar a essência do ser, logo, é necessário voltar a nossa atenção cuidadosamente ao que cabe pensar. Aos nos atentarmos com cuidado as imagens do líquido materno e do sangue menstrual, compreendendo as suas potencialidades, encontramos no corpo feminino uma força criativa e primordial semelhante à força da poesia, que desvela em seu corpo a fonte de fazer surgir pela primeira vez outro ser e nutri-lo com o primeiro líquido. O leite e a menstruação apontam para a vitalidade feminina da procriação, ou seja, dar existência, dar origem, criar. A partir deles brotam a origem de todo o ser. Além disso, a virgindade presente no corpo feminino, possivelmente, seja um abrigar e estar encoberto que contém em si mesmo o desencobrimento da maternidade, tornando a mulher a matriz, genitora de um ser humano. Por esse entendimento, a mulher aproxima-se da poesia, pois semelhante à linguagem poética, o corpo feminino traz à luz a presença de um ser.

Outra imagem apresentada no poema é a voz feminina anunciando parcialmente a palavra que lhe escapa da boca. Essa imagem permite-nos deduzir um impedimento dado a voz de uma mulher, entretanto, consegue retirar-se dessa prisão. Conforme já elucidamos, o corpo feminino ao longo da história foi considerado inferior pela dominação masculina que lhe impôs espaços da não palavra e, assim, a mulher deveria estar em silêncio. Todavia, é nesse mesmo silêncio que ela pode deixar dizer o seu ser pela palavra. Para a mulher poder pronunciar o seu dizer e violentar os tímpanos do mundo e se fazer audível é necessário o silêncio, “sem o qual nenhuma palavra poderia ser proferida” (CHAUÍ, 2022, p. 166), porque “só quem sabe ficar em silêncio também saberá falar” (HEIDEGGER, 2004, p. 73). O silêncio não é impossibilidade de falar, mas é uma possibilidade de a linguagem acontecer, pois nele está guardado um dizer latente em que o ser se dá. É por estar em um silêncio, em um recolhimento de si mesma que a linguagem chama a mulher para poder dizer a sua existência. A sua palavra está guardada e entrelaçada no silêncio de seu ser corporal que se abre para desencobrir sua “força-motriz”.

O corpo feminino, ser silencioso e poético, é também um *ser selvagem*, termo cunhado e pensado por Merleau-Ponty (2003). O filósofo explica-o da seguinte maneira: é um ser de práxis que realiza e é a sua própria experiência, isto é, é uma abertura do mundo, um querer e poder que, primeiramente, não cessa de ser entrelaçamento com o mundo, sem nele ficar introduzindo questões puramente lógicas da razão. O corpo feminino é inseparável e indivisível de suas experiências, pois enlaçado em uma pulsação de existência, movimentará sendo movido pela sua engrenagem primordial de ver e tocar antecipadamente a vida que escorre em suas pernas e derrama em seus seios.

O leite e o sangue derramando no próprio corpo feminino é uma experiência de sentir, caracterizando como um processo vital (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 31), no qual possibilita a apreensão do mundo vivido cotidianamente. Ademais, o ato de fazer o mundo escutar o silêncio que anuncia o seu ser em palavras mordidas, explica-se porque ela é uma mescla do mundo (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 102), é um ser de envolvimento, por isso ela é um moto – contínuo, vive o mundo da vida, comunicando-se com ele. É feita do mesmo tecido mundano: abriga dentro dela a semente vital, no qual produz os movimentos de existências, uma força-motriz de engrenagem da vida.

3.3 O rosário une tudo em um canto de poesia

A epígrafe do terceiro bloco apresenta-nos uma procissão com reflexões sobre a fé religiosa de quem roga para os santos atenderem as suas necessitadas preces. A imagem da vela acesa derretendo a parafina e respingando na pele da criança é sentida no corpo como uma ameaça que pode destruir a fé, pois há um aprendizado de que a pele sendo queimada é dor só para quem tem pouca crença. Por esse motivo, está presente no texto uma sensação de descontentamento com a divindade que demora em atender a súplica de quem roga por milagres. Porém, a fé não é totalmente atingida, segue-se acreditando, pedindo, rogando que suas orações a qualquer momento sejam atendidas.

A súplica é uma oração realizada em um pedido aflitivo por quem necessita muito obter uma graça: determinados sofrimentos sejam aliviados ou problemas resolvidos. Com essa reflexão crítica apresentada na epígrafe, o conjunto de poemas desse bloco mostram determinados problemas sociais sofridos e sentidos no corpo: como a pobreza, a fome, o frio, a dor da labuta da vida e outras violências. O primeiro poema “Meu rosário” abre esse bloco, ressaltando a religiosidade presente em um eu-poético que possui um rosário construído por

orações de afrodescendentes, nos quais as contas do rosário são pedras, as durezas da vida vividos por eles:

Meu rosário

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
 Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum
 e falo padres-nossos, ave-marias.
 Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
 5 do meu povo
 e encontro na memória mal adormecida
 as rezas dos meses de maio de minha infância.
 As coroações da Senhora, em que as meninas negras,
 apesar do desejo de coroar a Rainha,
 10 tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando
 flores.
 As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,
 pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas
 nas escolas, nas ruas, no mundo.
 15 As contas do meu rosário são contas vivas.
 (Alguém disse um dia que a vida é uma oração,
 eu diria, porém que há vidas-blasfemas).
 Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
 sonhos de esperanças.
 20 Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos
 por visíveis e invisíveis grades
 e embalo a dor da luta perdida nas contas de meu rosário.
 Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
 Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
 25 no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
 Quando debulho as contas de meu rosário,
 eu falo de mim mesma um outro nome...
 E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
 vidas que pouco a pouco descubro reais.
 30 Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
 que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
 E neste andar de contas-pedras,
 o meu rosário se transmuta em tinta,
 me guia o dedo,
 35 me insinua a poesia.
 E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
 me acho aqui, eu mesma,
 e descubro que ainda me chamo Maria.

(EVARISTO, 2017, p. 43-44)

O poema é composto por uma estrofe de 38 versos. Os versos do poema em sua maioria estão no tempo presente, provavelmente, indicando-nos que o rosário apresenta as preocupações existenciais que se fazem constantes e atuais nas preces dolorosas dos afrodescendentes. O poema possui um formato consideravelmente extenso, assemelhando-se

ao tamanho de um rosário e a quantidade significativa de rezas empreendidas nas orações. Além disso, o tempo de prolação dos versos ao serem lidos, ocorre de forma mais prolongada, possivelmente, referindo-se ao ato pausado de uma oração.

Ao lermos os versos, notamos os sons das fricativas alveolares [s] e [z] nas seguintes palavras: rosário, contas, negras, mágicas, nas, padres-nossos, marias, ouço, os, longínquos, batuques, as, rezas, dos, meses, infância, coroações, Senhora, meninas, apesar, desejo, se, lançando, flores, fizeram, calos, minhas, mãos, pois, são, fábricas, casas, escolas, ruas, vivas, disse, oração, blasfemas, teço, intumescidos, sonhos, esperanças, rostos, escondidos, visíveis, invisíveis, grades, sinto, estômago, coração, cabeças, vazias, mesma, lugares, pessoas, descubro, reais, pedras, neste, transmuta, insinua, poesia, depois, macerar. A repetição dessa consoante nos remete aos sussurros de uma oração proferida em baixa frequência, em concordância com os versos 2/3 do poema: “Nas contas do meu rosário eu canto Mamãe Oxum/ e falo padres-nossos, ave-marias”. Nas contas do rosário, o eu poético comunica-se com as suas distintas divindades.

Também percebemos a presença de sons nasais repetindo-se nos seguintes vocábulos: meu, contas, negras, magicas, nas, canto, Mamãe, Oxum, nossos, marias, longínquos, encontro, memoria, mal, adormecida, meses, maio, minha, infância, Senhora, meninas, Rainha, tinham, contentar, em, lançando, fizeram, mãos, mundo, alguem, um, uma, blasfemas, intumescidos, sonhos, esperanças, escondidos, invisíveis, embalo, sinto, fome, estômago, quando, mim, mesma, nome, entre, marcando-me, caminho, andar, transmuta, tinta, insinua, macerar, conto, chamo, ainda, Maria. Essa sonoridade indica-nos um ritmo mais lento e pesado, remetendo-se às atribulações vividas pelo povo negro mencionadas nas contas do rosário do eu poético, pois em suas preces são ditas em um tom cansativo e exausto as dores diárias da labuta do mundo, como se observa no verso 22: “e embalo a dor da luta perdida nas contas do meu rosário”.

A imagem principal do poema é um rosário. O rosário é um instrumento importante utilizado em práticas religiosas do catolicismo, composto por um colar de contas para marcar as orações que serão proferidas sequencialmente. Entretanto, esse rosário mescla-se a religião de matriz-africana e é especificamente constituído de rezas afrodescendentes, como se observa nos três primeiros versos do poema: “Meu rosário é feito de contas negras e mágicas/ Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum/ e falo padre-nossos, ave-marias”. O poema já no início dos versos apresenta-nos essa coexistência de uma religião europeia com a religião de origem africana. O rosário como objeto de devoção revela-se em um sincretismo religioso.

O sincretismo religioso caracterizado por uma mistura no interior de duas religiões diferentes é uma simbiose entre elementos de culturas que se põem em contato. Do ponto de vista do negro, os africanos já traziam as religiões de sua terra natal e eram obrigados por lei a cultivar a religião católica, conforme nos diz Waldemir Valente, em seu livro *Sincretismo religioso afro-brasileiro* (1955). O autor ressalta que em um primeiro momento nesse cenário de colonização, os africanos, por estarem ainda ligados à sua religião de origem e não assimilarem os conceitos complexos do cristianismo, receberam a religião cristã como uma forma de proteção para esconderem conscientemente os seus próprios conceitos religiosos. Em um segundo momento, ao terem a sua religião demonizada e hostilizada, sendo proibido o culto aos seus deuses, nos quais eram até mesmos castigados e torturados por realizarem tal prática, o povo negro para manter viva as suas tradições contra às violências da escravidão, adotou as divindades católicas como disfarce para cultivar as divindades africanas.

Essas tradições africanas foram sendo transmitidas ao longo dos anos, porém, foram sendo dissolvidas devido ao forte poder e influência do catolicismo. Além disso, a mistura de culturas e raças, o intenso preconceito de cor, o encontro com a civilização dos europeus, possibilitou aos devotos das religiões africanas realizarem mais facilmente uma assimilação aos princípios católicos, esclarece Valente (1955). Apesar disso, o sincretismo perdurou até os dias atuais. É por existir essa força sincrética afro-cristã que os orixás africanos correspondem a um santo católico. E é também por essa força que vemos em manifestações religiosas as orações católicas proferidas conjuntamente com uma devoção fervorosa ao um orixá, conforme observamos nos versos iniciais do poema a imagem das forças divinas de cada religião sendo apresentadas no mesmo ato de oração: “Mamãe Oxum”, “pai-nossos” e “ave-marias”, respectivamente.

Outro ponto possível que permite o sincretismo dessas três imagens é a significação comum existente entre elas. Primeiramente, observamos a compreensão sobre Oxum: essa divindade africana possui uma relação familiar e primordial para com os seres humanos. Segundo Vicente Galvão Parizi, em sua obra *O livro dos Orixás: África e Brasil* (2020), Oxum é considerada a grande mãe adorável, é a Senhora das águas doces. Por ser água, o elemento que dá a vida, Oxum é a dona da vida, ela controla a fecundidade, fertilidade e as gestações. Por isso, é compreendida como mãe das crianças e de todos os seres vivos. Todos são, portanto, filhos de Oxum.

Já o pai-nosso, a partir da concepção cristã, é uma oração de fé católica em honra e devoção ao Deus cristão. Ele é compreendido como o ser poderoso capaz de perdoar a alma pecadora, aquele criou o mundo e a humanidade, fazendo-os seres vivos, dando alma e corpo

ao ser humano, portanto, pai de todos os que vivem na terra. A ave-maria é outra oração católica em louvor e devoção a Nossa Senhora, a virgem escolhida para gerar o salvador do mundo, filho do Deus cristão, Jesus Cristo. Por ser mãe de Cristo, os devotos compreendem-na como mãe de todos. Em uma passagem da bíblia, Jesus no alto da cruz apresenta Maria com a mãe de todos: ao ver Maria ao lado do discípulo que ele mais amava, ele disse: “Mulher, eis o teu filho”. Depois disse ao discípulo: “Eis, a tua mãe”. A partir disso, em uma interpretação religiosa, Jesus ao entregar a sua mãe para o discípulo, torna-a mãe de toda a humanidade.

Tanto Maria como Oxum são mães que geram os seus filhos e acolhe-os com amor e o Deus cristão é o criador que os protege das tentações maldosas. Por essa perspectiva, esses três seres sagrados, possuem uma relação primeira e importante com a humanidade por oferecerem afeto e vida.

Os próximos oito versos do poema apresentam os efeitos desse contato religioso. O processo do sincretismo é responsável por despertar o passado afrodescendente, levando o eu poético a recuperar em suas memórias as manifestações musicais de seu povo, fazendo-o relembrar a sua origem e os preconceitos produzidos em cultos católicos. O eu poético consciente de sua descendência por escutar “os longínquos batuques”, mostra que mesmo os negros adotando a religião cristã, adorando uma santa branca, não inibiram as práticas de segregação e discriminação em meios litúrgicos: “A coroação da Senhora, em que as meninas negras, / apesar do desejo de coroar a Rainha, / tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando flores”. Não é permitido às meninas negras terem o privilégio sagrado de coroar a Nossa Senhora, provavelmente por serem negras. Os negros, por serem compreendidos em determinados contextos religiosos a partir de perspectivas negativas e por pertencerem às origens de deuses não cristãos, não poderiam ser protagonistas de um momento estritamente católico e europeu. Também sabemos que as divindades cristãs em sua maioria são constituídas por imagens brancas, que associam essa cor ao sagrado, diferentemente da cor negra que muitas vezes é compreendida em aspectos negativos e impuros.

Por ser o rosário constituído de contas negras são as memórias afrodescendentes evocadas no poema. E é também por essa razão que a reza do rosário, conforme vemos nos versos 13/14, fizeram calos nas mãos do eu poético, pois são muitas quantidades de trabalhos realizados por pessoas negras em terras, fábricas, casas, escolas, ruas, no mundo. Os versos aludem à exploração de corpos negros, consequência do trabalho escravo do período colonial, já que mesmo após a abolição, os trabalhos braçais seguiram sendo relegados em sua maioria à população negra. A labuta diária do povo negro é longínqua e persistente,

consequentemente, os murmúrios dolorosos dessas vidas tão sofridas, endurecem as mãos do eu poético que tanto diz em seu rosário das aflições negras.

Nesse sentido, o rosário não é somente um instrumento de reza, são vidas proferidas nas necessitadas preces de um eu poético que sente em sua pele o padecimento do seu povo. Está nos versos 15/16 – “as contas do meu rosário são contas vivas/ (Alguém disse um dia que a vida é uma oração, / eu diria, porém que há vidas-blasfemas)”. Se a vida é uma oração, há vidas sendo renegadas por outras que as desprezam. Assim, o eu poético denuncia as injustiças contra o povo negro, mesmo tecendo em seu rosário pedidos de sonhos esperançosos. Segue murmurando em seu rosário vidas esquecidas e marginalizadas: “Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos/ por visíveis e invisíveis grades/ e embalo a dor da luta perdida nas contas de meu rosário”. O eu poético vê em seu ato de rezar aqueles rostos ignorados e esquecidos por forças excludentes e opressoras, por exemplo, como o racismo estrutural e a necropolítica. Nessa exclusão, muitos permanecem ocultos e despercebidos pela sociedade, e infelizmente a luta se faz perdida, restando somente confortar a dor dessas vozes silenciadas.

O rosário de contas negras é pesado e difícil de conduzir, por esse motivo, o eu poético em um estado angustiado canta, grita e silencia diante de tantas vidas negras dilaceradas, oprimidas e violentadas. Esse silêncio do eu poético não é a ausência de som, mas o indizível experimentado no gemer da fome, no vazio do estômago, no vazio do coração, nos estados depressivos. Ao extrair essas dores dos afrodescendentes de seu rosário, o eu poético também fala de si mesmo em outros nomes, porque essas contas também são as suas preces. Está nos versos 26/27 “– Quando debulho as contas de meu rosário, / eu falo de mim mesma em um outro nome”. Rogar, reclamar, gritar pelo seu povo também é falar de si mesmo, porque conforme nos explica Ângela Arruda *et al.* (1998), o ser humano não experimenta a si mesmo em primeiro lugar, mas sim em uma relação ou abertura diante do outro. O outro é essencial em nossa existência, pois “Ele se torna alguém necessário, alguém imprescindível para a própria compreensão de mim mesmo” (ARRUDA, *et al.*, 1998, p. 161). Por isso, o eu poético ao encontrar na pele do outro a aflição das experiências de ser negro em uma sociedade opressora, inevitavelmente, também sente em seu próprio corpo as suas dores, pois pertencem a uma mesma formação cultural, social, política e histórica.

Nos versos finais, o ato de debulhar as contas permite ao eu poético pensar as pessoas, lugares e vidas como existentes de fato, compreendendo essas existências como pedras, isto é, duras experiências que deixam traços em seu corpo-caminho. Dessa forma, a reza de contar vidas dolorosas incita-o para o processo de produção poética: “o meu rosário se transmuta em

tinta, / me guia o dedo, / me insinua a poesia”. As labutas do povo negro ocorrem de forma tão sofrida que somente clamá-las é insuficiente para afagar a dor. É necessária a linguagem poética para dizer as vivências sensíveis no mundo, rasgando as existências em versos poéticos. E depois de triturar todas as dores transformando-as em poesia, o eu poético entra em contato com o seu mais íntimo, descobrindo a si mesma como Maria, a que traz em seu corpo de poesia a força de sangrar em seus versos a penosa lida vivida de seus irmãos de cor.

O rosário evocado no poema compõe-se de um corpo negro coletivo em memória, religiosidade e fazer poético. Já no primeiro verso do poema é dito que o rosário é constituído de rezas afrodescendentes. Essas vozes residem dentro do silêncio de corpos negros. Assim, o rosário é composto por esses corpos. Levando em consideração que o poema vigora uma fala que diz algo, uma linguagem que evoca pelo nome, chamando a presença, as coisas e o mundo e mostrando o que aparece, o poema “Meu rosário” evoca a presença de mãos negras tocando as pedras do rosário em um ato de oração, construindo uma união entre o corpo e o rosário. Essa união configura-se em um entrelaçamento, porque ambos são feitos da mesma textura do mundo (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 132): são tocantes e tocáveis, videntes visíveis, incorporam-se um ao outro.

Desse modo, o corpo negro, inevitavelmente, é tocado pelas lamentações de seu povo ao tocar o rosário. Nesse tecido tátil, ele ouve as dolorosas memórias de todos os afrodescendentes. Isso, movimenta-o para uma potência poética. O corpo negro apresenta-se em um único movimento conjunto, é um saber latente que ele tem de si mesmo, colocando-o em uma intenção única e sinérgica (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 312). O tocar não é escutar, mas o ato de apalpar o rosário em uma oração, pode ensinar o corpo negro a ouvir a sua própria súplica e dos outros. Esse seu movimento de existência realiza a abertura para o exercício poético.

Nessa composição entrelaçada são apresentadas as raízes africanas que relembram as rotas da diáspora negra. O rosário se transforma em potência criativa para dizer os problemas sociais enfrentados pelos afro-brasileiros. O rosário é o grito presente diante da violência, fome, miséria, abandono e preconceito que esfolam a pele negra diariamente. Mas, o rosário ainda é potência de acolhimento que reúne em um colar de flores todas as dores embaladas por Mamãe Oxum, a poeta Maria, ave-marias e padre-nossos.

O poema “Meu Rosário” encontra-se no caminho do pensamento de Heidegger sobre que ele pensa do dizer poético. O filósofo a partir de suas interpretações da poesia de Hölderlin nos permite compreender a poesia como uma potência criativa, como uma linguagem que descobre a essência do ser de um povo. E para ele, isso corresponde na

ordem da linguagem dos deuses, uma força próxima ao sagrado, pois “Heidegger admite que, se a poesia se origina do fervor pensante da recordação, ele encerra a potencialidade do mito e, por isso, nela está sempre o sagrado” (NUNES, 2007, p. 144). A poesia, a palavra cantada, como já sabemos, é filha de *Mnemosyne*, a deusa Memória. Ela é uma Titânides, filha de Urano e Gaia. Unindo-se a Zeus por nove noites consecutivas, ela torna-se mãe das musas. Uma das primeiras filhas de *Mnemosyne* é a poesia (NUNES, 2007, p. 143)

Nesse sentido, o dizer da poesia “evoca o mais antigo” (HEIDEGGER, 2008a, p. 118), por ordem cronológica, e por ser uma palavra que nomeia o mais digno de se pensar, os seres e as coisas; “ela chama, ela diz, mas invocando e evocando, o que daria um caráter celebratório à poesia-canto” (NUNES, 2007, p. 142). Sobre isso, Jaa Torrano (1995) explicando sobre a poesia na Grécia arcaica, nos informa que o nome em um canto é a ordem dos múltiplos mundos que são um conjunto inesgotável de nunes. Os nomes nomeiam os deuses, e por isso, cada nome traz uma intensa força numinosa, ou seja, o nome possui em si mesmo um nune. O nome carrega a energia do sagrado, uma força de ser e desvelar-se.

Também podemos considerar a força sagrada presente na palavra em tradições de cultura africana. Conforme explica Amadou Hampaté Bâ, em seu capítulo *A tradição viva*, na obra *História Geral da África* (2010), a palavra é uma força que vem do próprio Ser Supremo, Maa Ngala, o criador do mundo. Tudo o que ele profere é. Esse ser cria o primeiro homem, Maa, que conseqüentemente ao ser criado por uma força suprema, recebe de herança uma parte do poder divino, a palavra. O Ser Supremo ao criar o ser humano dando a ele a palavra, inevitavelmente, constroem um diálogo. Esse homem mais tarde transmitiu aos seus descendentes tudo o que havia aprendido com o criador, iniciando-se, assim, a transmissão oral.

Segundo Hampaté Bâ (2010), no momento da criação, as palavras divinas foram introduzidas no corpo humano, que começou a emitir vibrações sagradas para estabelecer uma conversa com o ser supremo. Maa Ngala deposita no homem três forças: poder, querer e saber, que ao serem vivificadas pela palavra divina, são proferidas pela fala, tornando-se as vibrações dessas forças. Assim, a fala é compreendida como uma força porque produz movimento e ritmo, logo, a vida e ação. Nesse entendimento, a força rítmica e sagrada contida na linguagem é poder constitutivo da poesia: “sem a linguagem poética não haveria nomeação, criação. É a linguagem poética que suporta a história, cria mundo e nomeia deuses” (HÜNE, 1994, p. 79).

A partir dessas reflexões, o dizer poético em “Meu Rosário”, evoca invocando, aproxima-se dos deuses para que a poeta escute os “longínquos batuques” de seu povo. As

contas do Rosário é a linguagem dos seres divinos, Mamãe Oxum, o Deus cristão e a Virgem Maria. E a poeta Maria, ao recolher a fala desses seres poderosos, suporta o peso de comunicar-se com eles, instituindo pela palavra poética o ser na existência histórica dos povos afrodescendentes. Ela, atentando-se cuidadosamente para as contas do rosário, reúne esta linguagem para o interior da palavra e “transmuta” para a língua de seu povo negro “insinuando” a poesia.

A poeta Maria, ao contar o rosário, convida o povo negro e os deuses a estarem juntos em uma reunião para falar das memórias passadas, das experiências presentes, dos sonhos futuros. A poeta como mensageira traz a linguagem dos deuses, interpretando pela palavra o corpo negro que apesar de estar em “rostos escondidos por visíveis e invisíveis grades”, se descobre em um corpo vivo sagrado, pois está resguardado nas contas do rosário, e por isso mesmo, carrega sonhos de esperança para diante do divino. Os sonhos de esperança são sagrados, porque é tecido nas contas do rosário, revelando o acolhimento positivo em si mesmo, criando a chegada de dias prósperos: a sabedoria de movimentar-se para viver a sua existência com dignidade, a força de resistir contra as pedras no meio do caminho.

A palavra rosário nomeia as pesadas atribuições diárias de corpos negros. Mas, o rosário convoca os deuses para mostrar o sentido de ser negro que está encoberto pela exclusão: os corpos negros são vidas que cuidam da terra e experimentam o exercício diário de sobrevivência e resistência, são pessoas que constroem casas, fábricas, e escolas, sentindo o suor escorrer pelos rostos, sentindo os dolorosos calos em suas mãos para não desistirem de viver e ganharem o pão de cada dia.

Nesse “andar de contar pedras”, o corpo negro feminino em diálogo com o divino, dizendo em seu rosário as dificuldades de seu povo em carregar o labor diário, é guiado para produzir poesia. Está dito nos versos 32/33/35: “E neste andar de contas-pedras/ o meu rosário se transmuta em tinta/ [...] me insinua a poesia”. A poeta Maria, ser corporal negro, mescla-se entrelaçando nas vozes dolorosas de todos os outros corpos negros e, assim, é tocada por esses gritos. Recolhendo-os em seu próprio corpo, ela vê em si mesma a potência poética de criar. Por ser semelhante ao sagrado, recebe a linguagem que lhe foi dada para produzir o pensamento criativo.

Portanto, o canto do povo negro é fonte de criação poética. E o corpo negro feminino, diante dessa força sagrada da linguagem poética, descobre e conhece a si mesmo, entrando em contato com o seu mais íntimo, compreende-se como uma poeta que habita o lugar de seu povo e o reproduz com e pela palavra.

3.4 O corpo negro feminino é prazer, afetividade e sexualidade

No quarto bloco encontramos uma reflexão sobre a serenidade das aves. O texto nos avisa de que se a serenidade é uma condição da ave, quando em breves momentos de desventuras suas penas que recobrem o seu peito exatamente na área do coração eriçarem, ela deve retirar a sua agitação e reerguer depois. Para a ave serena não é permitido se enganar, porque ela tem a sabedoria de que o amor possui o dom maior da serenidade e do desespero e ele pode acontecer e terminar por um triz. Esse pequeno texto parece sugerir um conhecimento ao comparar as características da ave, a serenidade e o desespero, com o amor. O amor que possui serenidade e tormenta como condições principais deve-se ter cuidado, avaliar a situação, porque esse sentimento acontece e acaba por muito pouco. Especificamente nesse bloco os poemas nos sugerem imagens de corpos revelando o amor, desejos, prazeres e sexualidade, nos fazendo entender que há determinadas emoções, sensações e sentimentos que podem estar associados ao amor, completando-se, e possuem uma dupla condição de espera e excitação. O corpo negro feminino em suas vivências experimenta-se em toques excitantes de prazer e os seus desejos estão disponíveis para serem desfrutados. O corpo possui vontade de querer liberar a passagens de sua pele para roçar em um outro corpo, abrir as suas camadas mais íntimas para guardar a flor perfumada que exala o doce cheiro da excitação. Deseja brincar prazeres urdidos e lançar-se inteiramente ao sabor de gozar a vida sexual:

Se à noite fizer sol
 Se à noite fizer sol,
 quebrarei minha casca-caramujo-corpo
 e farei de meus poros crateras
 para que os noturnos raios
 5 atravessem de ponta a ponta
 a porta mal guardada de meus desejos
 onde na solitude brinco prazeres urdidos
 na imaginária maciez de teus dedos.

Se à noite fizer sol,
 10 ainda que temerosa e soturna
 hei de me abrir toda-toda
 mais milagrosa que a noturna aurora
 só para guardar em mim a tua flor
 no momento exato em que a natureza
 15 expele o sêmen, o pólen, o mel.

Se à noite fizer sol,
 vou me lançar na finitude
 do momento adentro
 e me esconder de mim

20 e me esconder de ti
 só para concentrar na lembrança
 o teu corpo, templo novo,
 pois morrerei após o sol se pôr.

(EVARISTO, 2017, p. 68-69)

O poema é composto por três estrofes e vinte três versos. Cada estrofe do poema inicia com uso anafórico da metáfora “Se a noite fizer sol” para intensificar o interesse desejante pela concretização desse fenômeno da natureza. Quando pensamos nessa expressão, “se a noite fizer sol”, podemos compreender semanticamente como uma possível imagem da noite sendo iluminada pelo sol. Essa noite está mais clara e mais brilhante. Para isso ocorrer, o corpo celeste principal da noite, a lua, reflete completamente a luminosidade do sol. Nesse sentido, é provável ser uma noite de lua cheia. É em noite de lua cheia que há possibilidade de ocorrer um eclipse total. A presença da lua cheia, o sol, e o eclipse trazem simbologias que possam ajudar-nos a compreender o poema em questão.

A partir dessa interpretação, possivelmente, o fenômeno natural apresentado seja uma criação de um eclipse em noite de lua cheia. Em mitologias orais africanas sobre a criação, o mundo foi criado pelo Deus Nana-Baluku um ser masculino-feminino que gerou os gêmeos: a lua nomeada como Mawu, uma mulher que comanda a noite, e o sol nomeado como Liza, um homem que comanda o dia. Segundo alguns povos africanos, quando havia um eclipse o casal estaria praticando o amor e assim povoava o mundo. A união dos dois em um eclipse é a imagem do acasalamento entre dois seres.

Próximos a essa mitologia africana em outras culturas a lua e sol contém significados simbólicos que aludem à sexualidade e à fertilidade. A lua simboliza o princípio feminino, a lua cheia é símbolo da fecundidade e na cultura maia ela significa o excesso sexual. Entre os costumes incas a lua era considerada uma divindade feminina, sendo a esposa do sol, deus dos homens, engravidando-se dele e gerando as estrelas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 562-563). Já o sol, em culturas austríacas é figura divina que favorece aos homens, também considerado fecundador, “o Sol é fonte da luz, do calor, da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 836). Essas imagens dessa união entre o sol e a lua e seus significados simbólicos permitem-nos compreender o anseio do eu poético desejando que o eclipse ocorra para poder entregar-se corporalmente a um outro alguém, desfrutando dos prazeres de uma relação sexual. No poema, o eclipse traz simbolicamente uma energia libidinosa que poderá atingir prazerosamente o corpo, abrindo-o para o fervor excitante do gozo compartilhado.

Realizando a leitura do poema, podemos notar a ocorrência do fone tepe alveolar vozeado [r] nas palavras quebrarei, caramujo, farei, poros, crateras, para, atravessem, brinco, prazeres, imaginária, temerosa, abririr, milagrosa, aurora, natureza, adentro, concentrarar, lembrança, morrerei. Em outros ambientes a presença do som /r/ aparece nas palavras fizerr, corpo, noturnos, raios, porta, guardada, urdidos, soturna, noturna, abrir, guardar, flore, lançar, concentrar, morrerei, pôr. A ocorrência dessa consoante se refere, provavelmente, à ideia sonora de rompimento, pois temos uma imagem do corpo caramujo com intenções de quebrar a sua casca para experimentar prazeres urdidos. Esse ato de romper a casca indica-nos sensações de desejo, ímpeto e ardor sentidos pelo eu poético que deseja sair desse corpo duro e introvertido e abrir-se para o deleite afetivo carnal.

Há também a presença sonora das fricativas alveolares [s] e [z] repetindo-se nos seguintes vocábulos: se, fizer, sol, casca, meus, poros, crateras, os, noturnos, raios, atravesem, desejos, solitude, prazeres, urdidos, maciez, teus, dedos, temerosa, soturna, mais, milagrosa, só, exato, natureza, expele, sêmen, lançar, esconder, concentrarar, lembrança, pois e apos. Essa repetição assemelha-se a ideia sonora de deslizar, escorregar e alisar, provavelmente fazendo alusão a corpos tocando-se, pois como se observa nos versos 7/8 – “onde na solitude brinco prazeres urdidos/ na imaginária maciez de teus dedos”, há uma sensação imaginária do toque prazeroso entre corpos. Os corpos que se apalpm sugerem-nos movimentações do sexo, por exemplo, os abraços, a penetração e beijos, como pode ser verificado a metáfora de uma penetração sexual, presente nos seguintes versos: – “só para guardar em mim a tua flor/ no momento exato em que a natureza/ expelle o sêmen, o pólen, o mel”.

Os dois primeiros versos do poema contêm imagens de um corpo comparado a uma casca de caramujo que se quebrará caso durante a noite fizer sol. A casca só será quebrada com a condição de ocorrer o eclipse. Se isso acontecer, o corpo irá romper-se saindo da sua concha. Acreditamos que o corpo tenha recebido essa característica, talvez porque o eu poético compreende-se como um ser mais trancado em si mesmo, mais fechado, envolvido em uma proteção rígida, semelhante à concha rígida do caramujo que serve como um abrigo para ele esconder-se. Possivelmente seja por esse motivo que há uma espera do eclipse, pois a sua energia prazerosa irá ser transmitida ao corpo, fazendo-o quebrar o seu isolamento.

Ocorrendo o eclipse, o corpo sairá de sua rigidez, fará seus poros grandes orifícios para que durante à noite as forças luminosas da união entre o sol e a lua “atravessem de ponta a ponta/ a porta mal guardada de meus desejos” (sexto verso do poema). Os raios noturnos irão atravessá-lo inteiramente acessando a abertura de seus desejos não muito bem escondidos. Ou

seja, os seus sentimentos de excitação sempre estiveram presentes, porém, estavam em um local parcialmente escondido em seu corpo, precisando somente de uma força libidinal para abrir-se aos prazeres. Metaforicamente, a porta mal guardada pode ser entendida como os lábios vaginais. São eles que cobrem levemente a abertura da vagina, local de excitação. É nesse local que o eu poético sozinho brinca entrelaçando seus prazeres ao imaginar os dedos macios de um outro alguém o tocando, como está dito nos dois últimos versos da primeira estrofe. Com isso, supomos que o corpo no poema seja de um ser feminino. Todas as imagens dessa estrofe apresentam o corpo abrindo a sua pele, saindo de camada protetora para que a energia excitativa do eclipse percorra em seus poros e penetre em sua parte mais íntima, despertando-lhe o desejo. Desse modo, o corpo excitado ao tocar-se idealiza em sua masturbação o toque de outro alguém.

Na segunda estrofe, a imagem do eclipse continua presente como uma possibilidade. O eu poético diz as suas próximas atitudes: “se a noite fizer sol” mesmo que esteja temerosa e sombria irá abrir-se inteiramente, abrirá até mais que uma milagrosa escuridão se iluminando. Toda essa abertura do seu próprio corpo, abrir até mesmo a sua parte íntima é para realizar o ato sexual. Essas são as imagens ditas nos últimos três versos dessa segunda estrofe: “só para guardar em mim a tua flor/ no momento exato em que a natureza/ expele o sêmen, o pólen, o mel”. O eu poético irá abrir-se completamente para receber dentro de si a flor de um outro corpo. A flor, metaforicamente, é o órgão sexual, pois ela será introduzida dentro do corpo exatamente em um momento próprio da natureza: durante o sexo. Nessa ação expele-se o sêmen, o pólen referindo-se aos espermatozoides e o mel referindo-se ao fluido lubrificante. Além disso, biologicamente, a flor é o órgão sexual responsável pela reprodução de uma planta.

Com isso, provavelmente a imagem apresentada no poema seja uma relação sexual entre um ser feminino e masculino. Fazemos essas conjecturas, porque primeiramente consideramos ser a imagem da “porta mal guardada” uma metáfora para significar os lábios vaginais. Também pode ser notado no décimo primeiro verso que a palavra “toda” é flexionada em gênero feminino, remetendo-se a uma mulher. Ainda, temos a presença do sêmen produzido pelo corpo de um homem. Logo, as imagens da relação sexual ocorrem entre dois amantes de gêneros diferentes.

A terceira estrofe do poema ainda mostra a imagem da lua cheia em eclipse. O eu poético diz que se a noite fizer sol irá lançar-se no interior desse momento limite de prazer, escondendo de si mesmo e do outro. O conjunto dessas imagens ditas nos versos 17 ao 20, metaforicamente, sugere-nos a ideia de um corpo que irá entregar-se prazerosamente a esse tempo limite que logo terminará, embrenhando-se dentro do outro corpo, ao ponto de não

mais se distinguirem, dissolvidos como um corpo único. Ou seja, o sexo, anteriormente apresentado na segunda estrofe, não se resume exclusivamente a penetração. É a mistura de sentidos, toques múltiplos utilizando todas as partes do corpo, como a línguas ou as mãos. É o contato pele a pele tecendo-se em um único ser. Segundo Louisy de Limas, em sua dissertação *La petite mort: transgressão e gozo erótico* (2014), quando tocamos um corpo do outro atravessamos toda a sua superfície. Ficamos dissolvidos, derretidos, em estado líquido, sem margem e sem limites, espalhamos por toda a sua dimensão.

Todo esse ato de amalgamar é somente para ela depois guardar as lembranças do corpo de seu parceiro, pois quando o sol se pôr ela irá morrer. Possivelmente, essa última imagem que finaliza o poema não seja uma morte de fato. Como todas as imagens do poema indica-nos para um tocar-se prazeroso de masturbação, para uma relação sexual, pode ser que esse morrer, metaforicamente, seja o orgasmo. Conforme Georges Bataille explica em sua obra *O erotismo* (1987), popularmente o orgasmo é nomeado como *de petite morte*, é uma experiência de quase morte quando o ápice do prazer é atingido. Ocorre uma perda de energia no ato sexual, quando gozo é alcançado. Nesse sentido, compreende-o como uma pequena morte, uma perda do controle de si. Corrobora Limas em suas reflexões que no momento do gozo:

Morro sem morrer. Morro e meu corpo continua funcionando. O que realmente morre? [...] navego numa brecha que se abre diante de mim, é ela que me toma toda, e assim me dissolvo. A ponto de não saber se há outro, e qual a sua função. Mas não é uma questão que faça diferença no momento do gozo. O que está em questão aqui é o regresso de uma morte morrida, mas que não nos matou. Trata-se do retorno da pequena morte, que estende e contrai num só ato, o corpo ainda vivo no qual penetra. Gozar não é morrer, mas repetir uma morte que não nos matou. Ganho, tomo seu corpo para também perdê-lo. Não reconheço o que é meu e dele. Não somos naquele momento. Pior que a solidão, a ambiguidade. (LIMAS, 2014, p. 78)

Por isso, o eu poético ao lançar se adentro no momento oculta a si e ao outro, já que ao “navegar” em uma superfície corporal dissolve-se dentro de seu parceiro, desfazendo-se nele. No último verso do poema fazemos a seguinte compreensão: quando o sol começa a afastar-se, o eclipse é encerrado. À vista disso, a energia sexual entre o sol e a lua vai desfazendo-se. É nesse momento que o gozo já é atingido, levando o eu poético a um estado de suspensão. O que restará dessa satisfação sexual serão as lembranças guardadas desse momento prazeroso, finito e que conduz para mais além da finitude e de si mesmo.

O poema compõe-se de quatro imagens principais: a lua cheia em eclipse, a masturbação, a penetração sexual e o orgasmo de um corpo feminino. Tocando-se e tocando o

outro, esse corpo feminino é mais tátil, está mais ligado à pele e ao contato. De acordo com as considerações de Francesco Alberoni, em seu livro *O erotismo: fantasias e realidade do amor e da sedução* (1986), para a mulher durante um relacionamento sexual o corpo do homem fica mais macio, forte, flexível e leve, é modificado com as sensações e emoções. A mulher negra deseja penetrá-lo profundamente com os seus sentimentos como se ele fosse um corpo fluido. Ela faz isso com “o calor da pele e com a vibração do corpo” (ALBERONI, 1986, p. 44). O poema apresenta um corpo negro feminino disposto a abrir-se para as experiências prazerosas de um tocar-se sozinho, indo em direção ao deleite de uma relação sexual, desejando entregar-se inteiramente à um parceiro. Ir além de si mesmo penetrando nas camadas epiteliais fundindo-se ao outro para atingir o mais intenso gozo.

Nesse poema, cogitamos que o corpo feminino evocado no poema seja negro. Ao atentarmos-nos ao dizer do poema, fazemos duas leituras que podem corroborar essa interpretação. Primeiramente, temos o corpo feminino comparado a uma casca de caramujo. Observando especificamente as cores de alguns tipos desses moluscos, notamos que eles apresentam cores em tons de marrom ou castanho, remetendo-nos aos tons da pele negra. Em seguida, nos versos 11 e 12, o eu poético diz que irá abrir-se mais milagrosa que a noturna aurora. Nessa imagem há um grau comparativo que instaura uma relação de proximidade entre o corpo feminino e a noturna aurora. O corpo feminino ao comparar-se com a noturna aurora estabelece uma relação de semelhança com esse fenômeno, que possui tons negros, amarronzados e caramelizados, remetendo-se provavelmente as cores da pele negra.

O poema em questão nos mostra um ser corporal negro feminino que se encobre, dissimulando-se em uma aparência recolhida e retraída ao assemelhar-se a uma ideia de caramujo. O ser possui essa característica de dissimular, encobrindo a si mesmo, fazendo-nos enganar em sua aparência, levando-nos a ilusão de compreendê-lo como um corpo reprimido e contido. Porém, o dizer “Se a noite fizer sol”, chama para vir a presença o que está ausente. São nessas palavras que o corpo feminino chega a ser um vigor envolvente, desvelando o seu próprio prazer excitante, abrindo-se para o seu mais íntimo e sensível desejo.

Nesse entendimento, poeticamente, a metáfora do eclipse desencobre a afetividade negra feminina que estava encoberta pela casca-caramujo, revelando-se em um tocar vivente de masturbação e orgasmo. O corpo negro feminino é um ser consciente de sua própria sexualidade. Surge mais dono de si mesmo, próximo à energia sagrada e atrativa do sol e da lua. Além disso, é um corpo livremente pronto e aberto para o prazer, o afeto e o amor de si mesmo e compartilhado.

O poema inicia-se com a ideia simulada de uma casca de caramujo, e agora, já nos apresenta o que a metáfora do eclipse desvela: não é mais um ente-imóvel e inseguro, mas é aquilo que está encoberto, o seu ser, o sentido do corpo negro feminino: sagrado como a beleza da natureza, possui a vital carícia de uma maturidade sexual e fecunda para germinar afetuosamente o amor-próprio e o amor para o outro. O corpo da mulher negra tece movimentos tocáveis de seu próprio afeto, cuidado e desejo.

Segundo Patrícia Hill Collins, em seu livro *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (2019), os sistemas de opressão constroem imagens preconceituosas e negativas em relação à sexualidade das mulheres negras, distorcendo a percepção que elas possuem de si mesmas. Consequentemente, elas aprendem a se verem a partir desse olhar opressor. Por isso, é necessário que elas adotem uma visão reflexiva e cuidadosa de seus corpos. A poesia é a linguagem que pode fazer surgir a essência corporal negra feminina, apresentando o que as mulheres negras realmente são, possibilitando encontrar um empoderamento a partir desse amor profundo que emerge delas.

A palavra poética esvazia os velhos conceitos da escravidão, reconstituindo a libido negra feminina como corpo afetivo e prazeroso. O corpo negro feminino é liberto de uma voz passiva e se faz desejante, abrindo-se milagrosamente para si e para o outro como conhecimento e experiência carinhosa. A mulher negra é essa experiência comunicando-se interiormente com outro, pois é um ser com o outro corpo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 142). É com o seu corpo desejante que ela se envolve em outro. Um corpo pulsa em sensações ao ser conduzido pelo seu sentir despojado, dispondo-o em um elo com outro corpo por meio de sentimentos que surgem dos seus movimentos excitantes, explica Miguel Almir Lima de Araújo, em seu livro *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar* (2008). Nesse entendimento, o corpo negro feminino ao perceber o corpo de outrem, encontra-o “como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 47). O corpo dela e do outro “são um único todo, o verso e o reverso de único fenômeno” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 47).

Ela é uma abertura para o acolhimento do outro, ela sente o outro corpo em seu modo próprio de sentir. Isso porque, como explica Merleau-Ponty (2003) esse ser corporal é reversível, isto é, tocante tocado, toca-se tocando. Essa reversibilidade possibilita compreender que o corpo somente está aberto para si mesmo por meio de sua abertura para os outros corpos. Quando a mulher negra se experimenta como aberta para os outros, ele sente o que ela é. Logo, ela é um corpo sensível: “sente, de sentir tudo o que de fora se assemelha” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 132). A mulher negra desabrocha para guardar a flor fecunda

da vida, exalando o cálido perfume do acolhimento, do sentimento e do pertencimento, porque sentir é uma qualidade vital que é o próprio corpo, entrelaçando-se com o mundo e com outro (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 84).

3.5 A palavra é como um fogo poético

O quinto bloco inicia-se com um trecho em que são apresentadas cenas do período noturno, especificamente nos momentos de repouso da família. Após as irmãs adormecerem aos relatos da mãe contando as brincadeiras vividas, uma delas fica atenta aos passos da mãe que se afasta para conversar com suas tias e vizinhas. E assim, conseguia escutar os pequenos detalhes das falas dessas mulheres. Mas, como não conseguia escutar todo o conteúdo da conversa, a criança inventava os dizeres que lhe faltavam para completar as histórias, intrometendo-se nas falas. É desse modo, durante os períodos noturnos que ela realizava o seu jogo de escrever no escuro: analisando e apurando os sentidos das falas de seus familiares criava outros detalhes nas histórias. Com essa descrição percebemos que os poemas desse bloco apresentam reflexões sobre o ato de escrever, sobre o fazer poético vinculados a determinadas questões, as palavras articuladas com os movimentos do corpo, o corpo e a palavra movimentando-se de forma conjunta.

Os poemas desse bloco apresentam-nos as questões que permeiam o processo da criação poética. Com uma potência gritante e fervorosa no ato de escrever, o dizer poético é persistente e insistente, é uma brandura violenta. A palavra incendeia quem procura distorcê-la em meros desejos, a dura pena da escrita tem contornos delineados por uma chama voraz, é o fogo ardente transformando a face de ser poeta:

Do fogo que em mim arde

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
não aquele que te apraz.
Ele queima, sim,
5 é chama voraz
que derrete o bico de teu pincel
incendiando até às cinzas
o desejo-desenho que fazes de mim.

Sim, eu trago o fogo,
10 o outro,
aquele que me faz,
e que molda a dura pena

de minha escrita.
 É este o fogo,
 15 o meu, o que me arde
 e cunha a minha face
 na letra desenho
 do autorretrato meu.

(EVARISTO, 2017, p. 81)

O poema é composto por duas estrofes totalizando 18 versos. Os versos do poema estão no tempo presente, indicando uma provável compreensão de que a imagem flamejante do fogo está vigente, a sua presença é imediata e total. O fogo quando está incendiando algo, transforma-as em cinzas de maneira muito imediata, queimando-as completamente. Os versos livres do poema podem ter sido escolhidos para criar a imagem movente das labaredas do fogo, as chamas devoradoras. O poema possui um tom convicto, firme e seguro devido ao uso expressivo e reiterado do advérbio “sim” que realça a afirmação e certeza que o eu poético possui sobre o fogo que ele dispõe dentro de si. Esse advérbio aparece três vezes no poema, isolados por uma vírgula, duas delas iniciam a primeira e a segunda estrofe. Supomos que esse recurso estilístico é utilizado para dar maior efeito de presença à imagem do fogo.

Encontramos no poema uma maior frequência da vogal posterior [ô] ocorrendo 32 vezes nos seguintes vocábulos: trago, o, fogo, outro, voraz, bico, incendiando, desejo, desenho, do, molda, autorretrato. Ao longo do poema alguns desses termos se repetem. Essa repetição evoca, possivelmente, imagens relacionadas à movimentação circular do fogo. Além disso, essas palavras apresentam ao campo semântico a ideia de mobilidade e deslocamento. Há também a repetição das oclusivas alveolares [t] e [d] ocorrendo 26 vezes nas seguintes palavras: trago outro, te, derrete, teu, de, incendiando, até, desejo, molda, dura, escrita, este, arde, letras, autorretrato. O jogo de alternância entre uma consoante alveolar sonora [d] e uma surda [t] provoca um efeito sonoro de estalo, remetendo-se ao estalar do fogo quando ele queima galhos secos. A musicalidade das consoantes e a imagem circular da vogal [ô] formam juntas o ritmo do fogo: uma chama voraz potente que queima, arde, molda e cunha a face do eu poético.

Nos versos iniciais da primeira estrofe, a imagem é construída como se fosse uma conversa, pois o eu do poema dirige-se a uma segunda pessoa do discurso, o tu. O eu poético com um tom firme e afirmativo diz trazer o fogo, avisando para essa pessoa que se trata de um outro fogo e enfatiza: não é o de dar prazer. Também faz um alerta sobre o fogo: as chamas devoradoras queimam e destroem o bico do pincel desse outro ser, incendiando até transformar em cinzas a imagem desejante que ele cria sobre o eu poético. O bico do pincel é

consumido pela ação do fogo e os resíduos do desenho de desejo também são destruídos tal é a intensidade do incêndio realizado. Presumivelmente, o bico do pincel é derretido, porque metaforicamente, remete-nos a uma figura falocêntrica, a qual constrói uma imagem de desejo sobre o eu poético. Fazemos essa suposição, pois o pincel possui um formato reto e rígido semelhante ao falo, exatamente quando uma figura masculina deseja corporalmente um outro ser, ocorrendo fisiologicamente uma ereção. Por esse entendimento, a metáfora do bico do pincel evoca a presença de um corpo sendo cobiçado. Mas, ao trazer um outro tipo de fogo, ele destrói o desejo criado.

Na segunda estrofe é possível compreender a particularidade desse outro fogo que o eu poético diz trazer. O fogo é um poder criativo. Embora tenha em suas ações a destruição como vimos na primeira estrofe, o seu aspecto principal apresentado na segunda estrofe é o da criação. O fogo apresentado nesse poema possui o poder de criação: molda a escrita, faz o ser e cria a face desenhada em letras. Desse modo, ele constrói a partir da força criativa da linguagem a imagem da própria existência do eu poético: o ser que nos ilumina na escuridão do mundo, a voz que ecoa as forças poéticas de suas palavras, o (a) poeta. A palavra é moldada pela ação do fogo, uma chama voraz que cunha a face de ser poeta. O fogo trazido pelo eu poético é um elemento criador que arde dentro de si, constituindo-o em um ser para o exercício poético.

Ser poeta é possuir a partir da linguagem um saber poético, tecendo as palavras para criar mundos. No poema o fogo traz a chama desse saber criativo. Ora, essa imagem remete-nos ao poema *Teogonia* do aedo Hesíodo, principalmente, aos versos que apresentam a astúcia de Prometeu em roubar o fogo divino de Zeus para dar aos mortais. A parte do poema sobre a história de Prometeu diz que quando discerniam os deuses e homens mortais, Prometeu com seu ato trapaceiro divide um boi separando as carnes para os homens, e reservando os ossos cobertos com banha para os deuses. Porém, Zeus com astúcia superior, fingindo não saber da trapaça, utiliza essa situação para punir os mortais, negando-lhes o fogo. Entretanto, Prometeu consegue enganá-lo: rouba o fogo infatigável e entrega-o aos homens.

Embora nos versos de Hesíodo esteja presente a sabedoria criativa de Prometeu relacionado ao fogo, é na tragédia *Prometeu* (1993) de Ésquilo que o fogo é apresentado de forma mais significativa como um símbolo da criatividade. O fogo é descrito como um atributo precioso da criação dado aos homens. A primeira cena da tragédia começa com um diálogo entre Hefesto, Poder e Força, no qual é exposto o aprisionamento de Prometeu. Mais adiante, ele expõe as razões de ter sido acorrentado ao penhasco e menciona a entrega do fogo

aos homens. Prometeu ao apoderar-se do fogo divino e entregá-lo para os mortais, possibilita o acesso primordial a fonte de todas as artes, um recurso fecundo para a existência humana. Em outra parte da tragédia, Prometeu diz que tornou os homens engenhosos e inventivos porque ouviu as dores dos humanos, pois moravam em cavernas, vivendo sem terem habilidades e conhecimentos.

Conforme as reflexões de Werner Jaeger, em sua obra *Paideia: a formação do homem grego* (1995), o dramaturgo Ésquilo conseguiu descobrir em Prometeu o princípio de símbolo humano imortal, pois é ele quem traz a luz para a humanidade. Segundo o autor, o fogo torna-se símbolo sensível da cultura e Prometeu é o espírito criador que penetra no mundo oferecendo a humanidade o conhecimento, tornando-os inventivos. Corrobora Paul Diel, em sua obra *O simbolismo na mitologia grega* (1991), que o fogo roubado por Prometeu pode ser entendido como a força iluminadora, isto é, o intelecto humano, pois é a partir do domínio desse ser da natureza que os humanos evoluem social e intelectualmente, desenvolvendo a linguagem. Quando a humanidade obtém o fogo e consegue dominá-lo é uma característica engenhosa da inteligência sendo utilizada.

O poema apresenta-nos o fogo ardente que constitui a face do autorretrato de um ser poético. O seu dizer nessa imagem evoca a presença de um corpo criando-se e guardando dentro de si mesmo a essência do fogo. Melhor dizendo, essa essência luminosa e ardente já está mesclada e imbricada no tecido corporal desse poeta. Esse corpo longe de ser um oco, vazio por dentro como faz querer pensar o racionalismo, é um ser encarnado, isto é, desde sempre entrelaçado ao mundo (MERLEAU-PONTY, 2003), guarda em si a potencialidade de arder em chamas para ser inventivo, criativo e poético. Podemos deduzir que o corpo é um conhecer do fogo existente no mundo, por ser movimento de existência já sentiu em si mesmo a força de sua iluminação, pois é “mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 121) Com isso, o fogo constitui o próprio corpo do eu poético, melhor dizendo, ele já está imbricado, mesclado em seu tecido corporal, constituindo-o em uma imagem desenhada para a linguagem poética.

Essa reflexão do fogo, que traz ao ser uma essência produtiva da linguagem, remete-nos ao tempo primitivo, quando finalmente os seres humanos conseguiram dominá-lo e criá-lo, tornando-os engenhosos e habilidosos em desenvolverem artefatos, criativos em obras e ideias para manterem-se vivos. Foi a partir desse domínio que os humanos evoluíram corporal e intelectualmente, pois o fogo colocara-os em reunião, iluminando-os, fazendo-os surgir para o diálogo que já estava latente em seus corpos (DIEL, 1991, p. 224). O corpo entrelaçado nessas experiências, sente em si mesmo a essência de ser fogo e vê-lo como fonte de conhecimento.

Assim, a poeta traz consigo a essência do fogo, o surgir que abre a luz para a potência criativa, que instaura o ser pela palavra. A poeta possui a luz de iluminar o que está encoberto, revelando o ser com a sua palavra. A palavra possui o modo de ser do fogo. Assim como o fogo, ela mostra o que aparece e vem à luz e preserva o que se mostra, ocultando o que aparece. Nesse entendimento, a palavra poética é semelhante ao fogo, pois possui a chama para iluminar fazendo aparecer. O ardor do fogo “ilumina e incendeia até abrasar, até tornar aparente tudo que emerge” (HEIDEGGER, 2013, p. 69).

Conforme explica Heidegger (2008a) o fogo aponta a direção do caminho a cada um e dispõe “cada um para o lugar a que pertence”, assim, ele reúne tudo em uma concentração, “abrigoando tudo em sua essência” (HEIDEGGER, 2008a, p. 244). Nesse sentido, o fogo apresenta-se como uma reunião. O fogo com a sua chama que “mostra o que aparece reunindo” (PESSOA, 2003, p. 46) é o logos (HEIDEGGER, 2008a). O logos enquanto reunião recolhendo e reunindo o que apresenta a partir do que é nomeado, encontramos na linguagem poética que chama pela primeira vez o ente, fazendo com que venha à palavra e apareça em seu ser, a saga do dizer, que significa mostrar, deixar aparecer, clareando o que está encoberto. Portanto, o dizer poético coloca a palavra com todo o seu poder oculto de fazer surgir o ser (HEIDEGGER, 2004, p. 205).

Analisando o fogo por esses aspectos, podemos compreendê-lo no poema com uma potência criativa, artística e intelectual, pois a escrita e a face de ser poeta são constituídas e transformadas pela ação do fogo. O fogo criador e poético ardendo dentro do ser que deseja escrever, compor versos para criar mundos de experiências. O fogo de ser poeta é uma chama voraz, não para os prazeres idealizados por outros, mas para a instância criadora do mundo, para a potência criativa, o fogo é poesia. O poeta guia os desatentos na escuridão do mundo, chamando-os para atentar-se a luz da nossa verdadeira existência humana.

3.6 Diáspora negra: uma força entrelaçada à vida

O sexto e último bloco da obra traz uma reflexão sobre os efeitos da diáspora negra. O texto ressalta que apesar de os negros terem vivido e viverem situações em meio ao medo é necessária a coragem para seguirem suas rotas atravessando os caminhos das pedras e das flores. O medo é um sentimento que vem sendo sentido pelos negros desde a travessia do mar por meio dos navios, nos quais eram embarcados à força e aprisionados em porões. A coragem sendo a capacidade de enfrentar as situações de perigo foi necessária para perpetuar

a vida. Os movimentos de escrever a recordação, de compor versos de uma vida corporal, são forças que impulsionam os afrodescendentes a continuarem em suas escrevivências. Aprenderam com os seus antepassados a atravessarem situações difíceis. Eles ensinaram também a importância da vida, de realizar os desejos, pois há bons motivos para construir um futuro. Os assuntos tratados nos últimos poemas enunciam momentos de tristezas pela perda de entes queridos, o sentimento de medo experimentado no corpo diante de determinadas experiências e a coragem para seguirem os caminhos da vida. O último poema da obra a autora apresenta sobre o ato e o momento de compor poemas, reflete sobre a criação poética sendo realizada com o corpo. E finaliza os últimos versos fazendo uma reflexão sobre a poesia.

Os sofrimentos da diáspora não fizeram o povo negro recuar, pelo contrário, avançou mais e mais na mesma proporção dessa dolorosa vivência. Segue à vida mesmo com olhos cheios d'água, triturando as pedras no meio do caminho. Segue a precisão de viver passo a passo, aprumando a coragem, dando murros em ponta de faca, fundando outros caminhos, apesar das acontecências do banzo:

Apesar das acontecências do banzo

Apesar das acontecências do banzo
há de nos restar a crença
na precisão de viver
e a sapiente leitura
5 das entre-falhas da linha-vida.

Apesar de...
uma fé há de nos afiançar
de que, mesmo estando nós
entre rochas, não haverá pedra
10 a nos entupir o caminho.

Das acontecências do banzo
a pesar sobre nós,
há de nos aprumar a coragem.
Murros em ponta de faca (valem)
15 afiam os nossos desejos
neutralizando o corte da lâmina.

Das acontecências do banzo
brotará em nós o abraço à vida
e seguiremos nossas rotas
20 de sal e mel
por entre Salmos, Axés e Aleluias.

(EVARISTO, 2017, p. 119-120)

O poema é composto por três estrofes, totalizando vinte e um versos. O poema traz uma ideia de prosseguimento e continuação a partir do uso da locução conjuntiva subordinativa concessiva “apesar de”. Quando essa locução conjuntiva inicia a oração, entende-se que um obstáculo não impedirá a declaração dita na oração principal. Desse modo, as dolorosas vivências dos africanos e seus afrodescendentes não impedirão de caminhar em direção à vida. Todas as experiências espinhosas, difíceis, mórbidas, sofridas, penosas e melancólicas não serão empecilhos para os negros permanecerem vivendo a vida, resistindo, reagindo e lutando diante das violências opressoras do sistema discriminatório.

Notamos no poema a presença sonora das alveolares [s] e [z] repetindo-se 52 vezes nos seguintes vocábulos: apesar, das, acontecências, banzo, nos, restar, crença, precisão, sapiente, falhas, afiançar, mesmo, estando, nós, rochas, murros, os, nossos, desejos, neutralizando, abraço, e seguiremos, nossas rotas, sal, salmos, axés e aleluias. Essa repetição evoca a ideia de muitos sussurros sendo pronunciados por um grupo. Talvez, essa sonoridade seja para criar a imagem coletiva de vozes afrodescendentes verbalizando uma fé conjunta que fornecerá coragem para avançar nas estradas da vida. Por essa perspectiva, pode ser um grupo em prece, já que nos três últimos versos do poema – “e seguiremos nossas rotas/ de sal e mel/ por entre Salmos, Axés e Aleluias”, temos uma movimentação direcionando-se por entre trajetos de rezas distintas. O uso de pronomes pessoais da primeira pessoa do plural e pronomes possessivos referindo-se à primeira pessoa do plural corroboram a presença sonora da pluralidade desse sussurro coletivo.

Na primeira estrofe do poema temos um eu poético em voz plural com um tom convicto dizendo que os acontecimentos do banzo, as dolorosas experiências desde a escravidão até as violências ainda presentes contra o povo negro, não obstruirá a força de seguir adiante, pois existe ainda a crença em precisar viver e eles sabem ler o interior das falhas da vida que estão por um fio. Todo o percurso traumático vivido pelos negros, os sofrimentos marcados na pele, a exclusão, a negação de suas culturas, religiões, danças e os milhares de assassinatos e suicídios são experiências profundamente dolorosas, porém, não deixam de acreditar esperançosamente em um novo amanhã mais florido. Aprenderam a atravessar os caminhos das pedras, ganhando sabedoria para interpretar a vida. Para prosseguir precisam estar vivos, precisam viver para sonhar, por isso, não perdem a esperança e a avidez pela vida.

Na segunda estrofe do poema a voz plural continua a confiar em uma fé que os deixarão firmes e seguros, mesmo eles estando em meio aos obstáculos, pois essa força determinada não deixará que as dificuldades obstruam a passagem dessa caminhada longínqua e persistente. Inseridos em um contexto totalmente hostil, ao olhar para os lados e não

perceberem nenhuma perspectiva de existência, a única força que os manterá firmes e resistentes na luta pela vida será uma fé. Essa fé pode ser interpretada como uma força resistente presente na diáspora negra capaz de retirar dos caminhos as pedras que atrapalham, esmagam, machucam as suas trajetórias. Se por acaso alguém cair, ser macerado, dilacerado, ferido ou até mesmo perder as forças vitais, os seus sonhos renascerão em outras vidas semelhantes, que não deixarão a esperança morrer.

A imagem da terceira estrofe intensifica as penosas vivências dos negros sempre a pesarem sobre os seus corpos. Veja os versos 11/12: “Das acontecências do banzo/ a pesar sobre nós”. Esses versos, provavelmente, referem-se aos horrores do período escravocrata experimentados pelos negros, os quais lhes causaram muitos traumas, e aos resquícios dessa violência que ainda permanecem atuantes em suas vidas, fazendo-os carregarem sobre os ombros o peso desse tormento. Embora o sofrimento seja pesado, será necessário erguer a coragem, ter ânimo diante dos trajetos espinhosos, pois os desejos a serem concretizados são amplos e vêm de muito longe. Para realizá-los “murros em ponta de faca (valem)”, insistindo, persistindo, não desistindo, removendo os empecilhos até tornarem-se novamente desejantes, assim, amenizando as feridas de tanta luta diária nessas tentativas de laçar os sonhos.

Nos últimos versos do poema, o eu poético que se pronuncia em um coro irmanado, referindo-se ainda aos acontecimentos do banzo, diz que surgirá dessas vivências negras o abraço à vida. Ou seja, estarão dispostos a entregarem-se a vida e vivê-la. Seguirão movimentando-se em seus trajetos diários de “sal e mel”, de dores e de prazeres, rogando, orando, pedindo, fortalecendo-se por entre salmos, axés e aleluias. Para o povo negro torna-se fundamental e necessária a vida ser fertilizada: adubar os caminhos, movimentando-se para o viver, percorrer as rotas do mundo. Para enfrentar as adversidades, para se opor aos sofrimentos do banzo, é preciso agir, ser vivente em um mundo. Saber viver a vida é a sábia leitura do banzo.

Dialogando com essas interpretações, sabemos que nas palavras de um poema reside os sentidos que oculta. A partir disso, os dizeres “as acontecências do banzo”, enquanto palavras nomeadoras, convocam para vir à presença, mostrando o que está latente. Com isso, consideramos que o poema ao dizer “as acontecências do banzo” em toda a sua linguagem, convida para vir todas as imagens ditas nos poemas anteriores de sofrimento, dor, violência, medos, assassinatos e misérias. Essas palavras convidam-nos a escutar todas as vozes “ecoando baixinho” os lamentos, as obediências e principalmente as revoltas e os versos perplexos do povo negro. A linguagem poética reúne, recolhendo e abrigando o que se apresenta em todos os outros poemas, enquanto palavra nomeadora, chama o povo negro a vir

à presença, trazendo à lembrança, dizendo o que eles são: uma força sábia de fertilizar a vida. Apesar de muitos colocarem os negros sob uma perspectiva negativa como meras coisas, eles são a vida, e a vida pode até adormecer e se cansar ou ser levada pela morte, mas, como nos lembra Merleau-Ponty (2006), ela é um movimento de existência. Por esse motivo, as acontecimentos do banzo podem até pesar, porém elas trazem os afrodescendentes para a resistência, encorajando-os a persistirem, insistirem e seguirem entrelaçados à vida.

O poema evoca a força vital que somente se faz no coletivo. Os corpos negros ao abraçarem a vida estão entrelaçados conjuntamente uns com os outros, eles “são um único todo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 474), isso porque, o corpo encontra no outro um prolongamento miraculoso e indivisível, uma vez que coexistem e pertencem ao mesmo mundo e relacionam-se como seres de diálogo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 474). No diálogo constitui-se um terreno comum entre os corpos, formando um só tecido para conversarem uns com os outros, manifestando as suas existências (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 474). Por esse motivo, o viver coletivo é o que alimenta a existência do povo negro, argumenta Adilbênia Freire Machado, em seu texto *Filosofia africana desde saberes ancestrais femininos: bordando perspectivas de descolonização do sertão que há em nós* (2020). Para a autora, a vida é um ato de reflexão e luta pela própria humanidade do povo negro. Nesse sentido, saber dos acontecimentos e vivências dos ancestrais e afrodescendentes é fortalecer a existência que se negou, é valorizar e potencializar a vida de corpos negros.

O corpo coletivo presente no poema se movimenta para seguir as rotas de sal e mel. Esse movimento corporal pode ser compreendido como a própria vida, uma força vital que os lança para tecerem os seus próprios sonhos e esperanças, mesmo enfrentando os empecilhos diários da comunidade negra. Além disso, como ser coletivo, consciente da trajetória de seus ancestrais, o povo negro não permite que os sonhos desfeitos pela violência escravocrata sejam perdidos. São novamente adubados e regados, pulsando em novas existências negras. À vista disso, o corpo negro é vida, aberto para trilhar a sua existência, vivendo-a, realizando os desejos, multiplicando os sonhos, famintos e ávidos para viverem suas ambições e objetivos.

Todos esses poemas aqui analisados indicam-nos quais são as questões mais predominantes em cada bloco. Essas seis divisões encontradas na obra permitem-nos entender cada parte organizada por determinados assuntos, pois se percebe uma frequência considerável de poemas que se inserem nessas discussões. Todavia, essas divisões não devem ser consideradas como assuntos fixos e não devem ser compreendidas como blocos separados e independentes. A poeta Conceição Evaristo apresenta-nos diferentes questões vinculadas em um mesmo poema e poemas que constroem diálogos entre si.

A análise de um poema pode direcionar a leitura para outros poemas e outros textos literários, possibilitando uma interpretação e compreensão interligadas. Há imagens apresentadas em poemas do primeiro bloco, por exemplo, que podem ser aprofundadas e comparadas a poemas de outra parte do livro. Podemos, então, constatar que a organização construída pela poeta cria movimentações nas análises do leitor, conduzindo-o em fios poéticos que tecem um poema em outro, assim como o direciona para outras obras literárias, para as próprias obras literárias de Conceição Evaristo e obras teóricas, sempre fazendo-o retornar aos versos. Isso produz movimentações de imagens cíclicas e rítmicas que se entrelaçam em diferentes experiências individuais e coletivas.

Essa mobilidade é tão significativa que os versos de seus poemas são todos compostos sem regras de metrificação, além disso, são elaboradas imagens focalizadas em detalhes posteriormente ampliadas, justamente, para criar sentidos e musicalidades em movimentos rítmicos que apresentem a “heterogeneidade do ser” (PAZ, 2005, p. 31). Isso explica-se, porque “a poesia é metamorfose, mudança [...] para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo” (PAZ, 2005, p. 50). Por isso, “a poesia coloca o homem fora de si, e simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si” (PAZ, 2005, p.50), isto é, volta-o para o poema, pois nele vigora a força da poesia, enquanto palavra nomeadora, entra no ser. Assim, Conceição Evaristo mais do que compor temáticas isoladas, tece fios de várias experiências, que entrelaçam diferentes e semelhantes sensibilidades corporais. Vigilante a existência negra, ela sabe dos caminhos percorridos pelos afro-brasileiros, pois se atém para o saber essencial, ou seja, retrocede para diante do ser negro, vendo-o e percebendo-o essencialmente mais.

Compreendidos e analisados os traços poéticos e a organização da obra, no próximo capítulo direcionamos a nossa atenção cuidadosamente para o fazer poético de Conceição Evaristo, averiguando os principais fundamentos de sua criação, que nos convida a pensar sobre a recordação e movimentos. Isso explica-se por que o título pode nos orientar para a leitura e a interpretação da obra, ou possui indicações que nos permitem levantar hipóteses, provocar perguntas para alcançar os seus possíveis significados. A seguir iremos interpretar e analisar os poemas que podem indicar o sentido de sua poesia.

4. A POESIA DE RECORDAÇÕES E MOVIMENTOS

A compreensão da obra também se faz importante pelo entendimento em torno do seu título *Poemas da recordação e outros movimentos*, buscando o sentido do fazer poético de Conceição Evaristo como uma ideia de recordação e de movimentos. Partirmos desse princípio, porque o título nomeia a obra. E como nome “dá a conhecer [...] é um dizer, isto é, uma indicação do quê e como o quê algo deve ser experienciado e conservado” (HEIDEGGER, 2013, p. 210). O título pode ser retomado no interior da obra por alguns poemas da poeta, dando indícios de um horizonte a ser alcançado. Sendo assim, pode ser considerado uma chave para decifrar o exercício da criação poética de Conceição Evaristo.

O primeiro poema que Conceição Evaristo inicia a sua obra leva-nos precisamente a questionarmos e compreendermos sobre a ideia de recordação. O poema intitulado “Recordar é preciso” mostra a necessidade e a importância do ato de recordar. A poeta sabe da importância da poesia com a memória: um modo de ver e sentir o mundo pelo desejo de resgatar as recordações de uma vida negra esquecida, porque um (a) poeta, ao escrever um poema, guarda, recolhe o que precisa ser lembrado. Ele (a) guarda para não deixar fugir da memória. Isso porque, a poesia é filha da memória e essa reúne o que cabe pensar de uma lembrança, (HEIDEGGER, 2008a, p. 118). Sendo assim, a poesia consiste em um pensar que traz à lembrança, voltando a nossa atenção cuidadosamente para ao nosso modo próprio de ser, buscar o verdadeiro sentido do ser, recuperando o seu esquecimento e guardando-o para junto de nós. Nesse sentido, para que a memória não seja perdida e a história dos negros não seja mais desconhecida, a escritora Conceição Evaristo instaura o ser pela palavra. O seu fazer poético cria os acontecimentos desconhecidos pela ausência de fatos e resgata os corpos negros que foram muitas vezes relegados ao esquecimento. É preciso embarcar nas águas da memória, retomar o caminho de volta para buscar a história excluída, esquecida e desconhecida. É preciso recordar:

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
5 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.
10 Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.

(EVARISTO, 2017, p.11)

O poema é composto por uma estrofe de 11 versos. Os versos estão no tempo presente apresentando-nos um possível entendimento de que a recordação é uma ação que se deve fazer de maneira constante e atual, deve ser exercitada. O poema não segue uma regularidade métrica, sendo provável que a poeta tenha escolhido esse tipo de verso para construir uma imagem e musicalidade de movimentos das ondas do mar indo e regredindo, já que logo no primeiro verso somos informados que o “mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos”. A forma como os versos estão dispostos em todo o poema reforça a ideia de movimentação das ondas do mar: as frases longas e curtas alternam-se na estrutura do poema, alongando e encurtando, o que possibilita também criar um ritmo alternado, ora uma elocução mais lenta e a outra mais rápida. A alternância entre sílabas fortes e fracas em posições distintas ampliam o ritmo de uma movimentação ruidosa e enfurecida do mar onduloso e revoltoso.

Encontramos no poema uma repetição do som de /r/ ocorrendo em contextos distintos. Identificamos a presença do fone tepe alveolar vozeado [r] ou conhecido como vibrante simples que aparece em posição intervocálica nas palavras: memóriria, mistério e marejados; seguindo consoante na mesma sílaba nas palavras: bravia, preciso, lembranças, transborda, náufrraga, amedrentam e profunda. Há também em outros ambientes a presença do som de /r/ no poema como nas palavras marr, recordar, emerge, transborda, rosto e eternamente. A frequência dessa consoante presente em todo o poema, exceto no 9º verso, quantificando-se em 16 palavras, assemelha-se ao som do barulho das ondas do mar quebrando, construindo uma imagem do mar agitado.

Observamos também a ocorrência das consoantes oclusivas [p], [b], [d], [t], no interior de todo o poema, como vemos nas palavras ondduloso, pensamentos, sobb, bravia, recordar preciso, movimentos, lembranças, dos, transborda, marejados, vida, eternamente, salgando, gosto, rosto, paixão, profunda, subsiste, recordar, fundos, amedrentam, mistérios, boia e imobilizam. A presença dessas consoantes sugere-nos uma ideia de som ruidoso, enfurecido e estrondoso. Essa sonoridade juntamente com o som do /r/ intensifica a ideia das ondas chocando-se contra a embarcação. Além da musicalidade que permite-nos fazer essa análise, sabemos que as ondas estão se movimentando constantemente de forma turbulenta, porque a

memória no poema é caracterizada como bravia e é que direciona o leme. Está no segundo verso “a memória bravia lança o leme”.

O poema apresenta-se em cinco movimentos: uma navegação, um transbordamento, um naufrágio, uma subida à superfície e por último uma conclusão. Nos três primeiros versos percebemos a imagem de uma navegação em alto mar. Nos três versos seguintes os movimentos das águas transbordam a embarcação. Em seguida, há um naufrágio e a embarcação afunda. Após isso, existe uma paixão que a retira dos fundos oceanos. E no último verso há uma afirmação reflexiva de toda a navegação. Por essa perspectiva, sugerimos que o poema apresenta cinco palavras principais: mar, memória, recordar, lembranças e paixão.

No primeiro verso temos a imagem do mar agitado vagueando sob pensamentos do eu poético. Acreditamos que as ondas do mar são comparadas aos pensamentos do eu poético, pois no verso, a palavra “sob” pode ser interpretada como “em estado de” ou “por efeito de”. Veja o verso: “o mar vagueia onduloso sob meus pensamentos”. As ondas do mar ganham características de pensamentos. O mar, como sabemos, é um grande acúmulo de água salgada, assim, pode ser comparado aos pensamentos, pois se trata também de um conjunto, nesse caso, concentração de nossas ideias, opiniões, reflexões, pontos de vistas e memórias, um local que concentra um grande número de informações. Ambos, caracterizam-se por concentrar quantidades significativas. Outra colocação importante a se fazer é sobre o mar ser apresentado no poema como uma das imagens principais. Ele é o local de travessia realizada pelos africanos, um trajeto que marca violentamente as suas vidas, pois são retirados da sua terra natal para serem escravizados em outro território. É um percurso doloroso devido às péssimas condições a que eram submetidos no navio negreiro e às muitas mortes ocorridas durante a viagem. O mar também pode ser significado de maneira simbólica pelo entendimento de que tudo sai dele e tudo retorna a ele: possui os movimentos de ir e voltar, lugar de transformações, lugar do mundo e lugar das paixões. A memória também se movimenta do presente para ir ao passado e retornar do passado para o presente. E assim como o mar é um lugar das emoções humanas que recordam das lembranças já vividas.

No segundo verso que comanda a direção desses pensamentos é a memória, é ela que lança o leme. A palavra leme, por se tratar de uma parte do barco que tem como objetivo dar direção, permite-nos pressupor que há uma embarcação/navio presente no poema. Avançando na leitura, os movimentos das águas causam um transbordamento no eu poético que logo depois afirma a sua condição de náufraga, como está dito nos versos 4 ao 7. Como sabemos, a ação de transbordar e naufragar são situações comuns que acontecem em embarcações, e são

utilizadas para descrever o estado sentimental do eu poético. Destarte, podemos sugerir que ele é utilizado como alegoria para a ideia de embarcação.

A memória agitada, assim como o mar revolto, lança a direção da embarcação, orienta qual caminho a seguir, como está dito no terceiro verso: “é preciso recordar”. O eu poético é conduzido pela memória. Nesse caso, a memória pode ser compreendida como a comandante da embarcação que navega pelo mar onduloso em estado de pensamentos, no qual acontecem as lembranças. Quem controla os pensamentos do eu é a memória porque recordar é preciso. Recordar é algo necessário. É fundamental que o eu poético navegue pelos pensamentos guiados pela ação da memória, porque ela parece ser a nossa melhor capacidade para significar o que aconteceu. Buscar o esquecido é retomar os acontecimentos que ocorreram para compreender a nossa existência.

No quarto, quinto e sexto versos o movimento vaivém nas águas-lembranças dos olhos cheios de lágrimas acabam inundando a vida do eu poético salgando o seu rosto e o gosto. A memória movimenta os olhos em direção ao passado emocionando o eu poético no presente que sente em seu rosto e no gosto, o sabor salgado das lembranças. A presença da rima interna e toante entre as palavras gosto e rosto, localizada no centro do poema, indica-nos uma possibilidade de compreender que a sonoridade semelhante entre os dois termos apresenta uma única imagem intensa de lágrimas em prolongamento, escorrendo lentamente no íntimo do eu poético provocando-lhe uma sensação dolorosa. A localização desse verso no centro do poema acentua o sentimento interior e profundo que as lembranças despertam. Além disso, o ponto final finalizando o verso estende a sensação de prolongamento das lágrimas. A memória é vivida no corpo do eu poético que experimenta o sabor doloroso das lembranças no tato e no paladar. O corpo vive e sente a memória que transborda em si mesmo.

A dor da memória é tão intensa que a quantidade de lágrimas derramadas provoca o transbordamento, ocasionando assim uma inundação, corroborando a condição existencial do eu poético, dita no sétimo verso: “Sou eternamente náufraga”. A memória sempre afundará o eu poético porque é preciso afundar para recordar. É preciso ir ao fundo dos pensamentos para acessar a recordação. Mas, esse naufrágio ao colocá-lo nos fundos oceanos não amedronta e nem deixa imóvel, não impedem de seguir adiante, pois uma paixão profunda é a boia que o emerge das profundezas.

Seguindo essa leitura, um desejo profundo é capaz de retirá-lo de dentro do fundo dos oceanos. Supomos, inicialmente, que essa paixão possa ser o sentimento intenso de escrever, pois o ato da escrita pode guardar novamente o que foi vivido ou preservar o que foi apagado. Compreendemos que não seja suficiente somente recordar de algo e deixá-lo nos

pensamentos, pois pode ser esquecido. Por isso, o eu poético sabe que algo existe para além das águas: o desconhecido deve ser buscado nas profundezas da memória e esse desperta o interesse para escrever, pois além dela há novos mundos para serem versegados. É necessário ir ao fundo do mar para acessar a recordação. Para que a memória seja resguardada do esquecimento é necessário escrevê-la. Para a memória não se perder nos pensamentos é preciso afundar para recordar e escrever para preservá-la.

Retomando o entendimento do poema, primeiramente temos a imagem de uma navegação em alto mar, sendo esse comparado aos pensamentos guiados pela ação da memória, na qual acessamos as lembranças caracterizadas como águas. As lembranças encontram-se na superfície dos pensamentos sendo facilmente localizadas e acessadas. Todavia, existe a necessidade da recordação, por isso as lembranças ao afetaram dolorosamente o eu poético, submergindo-o nos fundos oceanos. Assim, nota-se o transbordamento e logo em seguida o naufrágio, pois é necessário que se afunde no oceano para recordar. Os fundos oceanos nos levam ao possível entendimento de que as próprias recordações, pois é essencial irmos buscá-las, fazemos um esforço para repensarmos a própria existência e a história de um povo.

A memória, a lembrança e a recordação são ações, que estão relacionadas, contudo possuem distinções consideráveis que merecem ser elucidadas, pois no próprio poema percebemos as três palavras sendo pensadas em três movimentos notáveis e sentidos distintos. São as reflexões de Paul Ricoeur, em sua obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007), que podem esclarecer as diferenças entre memória, lembrança e recordação. Ele define por meio de análise dos filósofos Aristóteles e Platão a memória como capacidade e efetuação de significar algo passado daquilo que declaramos lembrar. Para referir-se a lembrança, Ricoeur (2007) retoma o termo grego *mnêmé* esclarecendo que o lembrado é apenas como dado, realizado sem nenhum esforço, caracteriza “a sua vinda ao espírito como afecção – *páthos*” (RICOEUR, 2007, p. 24). A recordação indica-nos a lembrança como um objeto de uma busca, recebendo o termo *anamnésis*, sendo também denominada de *recollection*.

De acordo com o filósofo, a lembrança é encontrada, uma “evocação simples”, “o aparecimento atual de uma lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 45). A lembrança é caracterizada como afecção (*páthos*), um acontecimento marcante que nos afeta, é espontânea e imediatamente nos vem à mente, apresentando assim um caráter passivo, ou seja, sem precisar de empenho, pois permanece presente no espírito. Já a recordação possui um caráter ativo de busca, de esforço. No ato da recordação é necessário realizar uma busca constituindo-se uma

espécie de raciocínio, sabendo lutar contra o esquecimento. Para Ricoeur (2007), o esquecimento é contra o esforço da recordação e um de seus aspectos refere-se ao apagamento definitivo dos rastros – sendo de caráter documental, psíquico e cerebral. Por essa perspectiva, no poema de Conceição Evaristo, busca-se o que foi esquecido porque os rastros, por exemplo, documentos que comprovem acontecimentos passados, “pode ser alterado fisicamente, apagado, destruído” (RICOEUR, 2007, p. 425), consequentemente tornam-se desconhecidos. Sobre o apagamento de rastros: “a oficialidade se valeu dele para apagar a história da escravidão, por exemplo. Apagaram-se os rastros documentais que comprovariam atos e atitudes que não poderiam ser lembrados” (SANTOS, 2017, p. 53).

Essa busca da recordação é o que a escritora apresenta em seu poema como uma necessidade. A recordação é o ato que necessita de esforço para procurar aquilo que possa ter sido apagado, esquecido. O poema propõe precisamente essa reflexão: é necessário regressar ao passado e buscar os vestígios de acontecimentos e experiências que possam ter sido esquecidos e desconhecidos porque foram alterados através da história oficial, mergulhar nas águas da memória para tê-las no presente como lembranças, escrevendo essas vivências para serem resguardadas.

Prosseguindo a compreensão do poema, afirmamos anteriormente a possibilidade de ser o ato de escrever com o sentido metafórico da paixão. Como está dito no décimo verso, ela é descrita como a boia que emerge o eu poético dos fundos do oceano e mantém-no à superfície. A palavra paixão apresenta alguns significados conceituais e simbólicos que inicialmente podem nos ajudar a esclarecer nossa suposição, juntamente com outros poemas. Primeiramente, sabemos que essa palavra é comumente compreendida como um sentimento intenso caracterizado pelo interesse por algo ou alguém. Pode ser também associada com a ideia de desejo, nesse contexto do poema, sendo interpretado não especificamente no sentido sexual, mas sendo um objetivo, propósito ou vontade de realizar algo. Ela também pode ser significada como uma força, energia ou movimento que impulsiona para realizar alguma atividade. Existe, então, um interesse, uma vontade, uma força que retira o eu poético da profundidade, não o deixando inerte, assegura-o na superfície, pois sabe que há mais além das recordações.

Visualmente, a paixão também pode ser simbolizada pelo fogo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 440) indicando-nos em linguagem figurada a ideia de veemência, força, movimento ou energia. É essa paixão presente em “Recordar é preciso” simbolizada pelo “fogo que em mim arde”, que nos mostra a força criativa da palavra arder na poeta e moldar a dura pena da escrita:

[...]

Sim, eu trago o fogo,
 10 o outro,
 aquele que me faz,
 e que molda a dura pena
 de minha escrita.
 É este o fogo,
 15 o meu, o que me arde
 e cunha a minha face
 na letra desenho
 do autorretrato meu

(EVARISTO, 2017, p. 81).

O fogo traz a chama da escrita, a força da palavra que provoca o ardor para escrever. O eu poético possui a sua escrita moldada pelo fogo. E afirma a sua característica principal: o fogo das palavras cria a sua face de poeta, transforma-a, caracteriza-a como o ser que possui o ato criador. É esse fogo poético que o impulsiona em um movimento intenso retirando-o dos fundos oceanos dolorosos da memória, porque para além de recordar é preciso conservar os acontecimentos, como diz no poema “Do velho ao jovem”:

[...]

O que os livros escondem
 15 as palavras ditas libertam.
 E não há quem ponha
 um ponto final na história

[...]

é preciso eternizar as palavras
 da liberdade ainda e agora.

(EVARISTO, 2017, p.88-89)

Esses versos mostram a necessidade e a importância de as palavras ditas serem eternizadas. É escrevendo-as, registrando os acontecimentos que foram encobertos pela história tornando-as eternas por meio da escrita que é possível guardar as experiências vividas. A necessidade não é somente da recordação, é essencial persistir na semântica da escrita. O corpo se movimenta para escrever o assunto da vida das vozes afogadas durante a

viagem do navio negreiro. O eu poético empenha-se em escrever os assuntos das outras falas que são excluídas, dedica-se “em não deixar esquecer os passados de sofrimentos” (DUARTE, 2006, p. 306), evidenciando o propósito de sua poesia:

Inquisição
Ao poeta que nos nega

Enquanto a inquisição
 Interroga
 a minha existência
 e nega o negrume
 5 do meu corpo-letra
 na semântica
 da minha escrita,
 prossigo.

Assunto não mais
 10 o assunto
 dessas vagas e dissentidas
 falas.

Prossigo e persigo
 outras falas,
 15 aquelas ainda úmidas,
 vozes afogadas,
 da viagem negreira.

[...]
 o gesto do meu corpo-escrita
 Levanta em suas lembranças
 25 Esmaecidas imagens
 de um útero primeiro.

[...]

(EVARISTO, 2017, p.105-106)

Existe um tribunal julgador interrogando a sua existência e negando o seu corpo negro que escreve. Apesar dessa negação, não procura mais ouvir o que essa voz inquisidora diz, e sim possui um projeto literário, uma “paixão profunda”: escrever uma história dos negros que “os livros escondem”, pois, “as palavras ditas libertam” do silêncio e do esquecimento. O corpo é movimento de escrever que desperta em suas lembranças as imagens apagadas, perdidas de um lugar onde se gerou o princípio da vida. É escrevendo que o eu poético retorna às suas origens, busca em sua memória as imagens borradas de uma terra onde nasceu os seus ancestrais.

Conceição Evaristo faz emergir o desconhecido, porque essa busca da recordação mostra uma memória traumática que esclarece o processo de sofrimento dos afrodescendentes pelo sistema escravocrata, no qual “ainda permanecem vivos seus fundamentos ideológicos, que fundamentam a discriminação e perpetuam a invisibilidade social e cultural dos que a ela sobreviveram” (DUARTE, 2018, p. 212). Assim, com as experiências passadas é possível compreender as vivências atuais dos negros. Ao entender essas cicatrizes deixadas pelas marcas da escravidão, a palavra poética também precisa dar novos e outros sentidos para um corpo que esteve há muitos anos em um lugar marcado, reescrevendo-o como um saber sensível. O eu poético recua até o passado, movimentando-se com o seu corpo que deverá escrever, preservando a memória com a intenção de reconstituir as tradições culturais que possibilitem reconhecer o seu ser e existência no mundo.

Para reconstituir essas tradições é notório dizer que a memória não é completamente apagada. Paul Ricoeur (2007) pode nos ajudar a entender sobre isso: existem acontecimentos que nos afetou e tocou profundamente, apresentando “marcas afetivas” que “permanecem em nosso espírito” (RICOEUR, 2007, p. 436). Desse modo, essas inscrições duram. Quando são perdidas podem ser reconhecidas novamente por meio de mecanismos de latência, assim, a impressão-afecção permanece podendo ser reencontrada, logo, reconhecida.

Por isso, os africanos deportados conseguiram recompor a sua tradição perdida a partir de rastros/resíduos, afirma o autor Édouard Glissant, em sua obra *Introdução de uma poética da diversidade* (2005). Segundo ele, a tradição cultural perde-se porque no navio negreiro não colocavam pessoas que falavam a mesma língua, então, elas chegavam em um outro território despojadas de tudo e de qualquer possibilidade. Corroboram os autores Wlamyra R. de Albuquerque e Walter Fraga Filho, no livro *Uma história do negro no Brasil* (2006), que durante o tráfico transatlântico a coroa portuguesa realizou a política de misturar os africanos escravizados em diferentes regiões e etnias “para impedir a concentração de negros da mesma origem na colônia, os quais, solidários na cultura e falando a mesma língua, podiam se rebelar mais facilmente” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 44).

De acordo com Glissant (2005) é a partir da força da memória que os africanos com a capacidade de significar os acontecimentos marcantes de ritmos africanos fundamentais, que permaneceram em suas existências corporais, conseguiram criar linguagens crioulas e formas de artes, reconstituindo a música com ajuda de instrumentos por eles escolhidos. Para o autor o fenômeno da crioulização é o contato de “elementos culturais colocados em presença um dos outros”, sendo necessário uma revalorização da herança africana, pois o povoamento através do tráfico inferiorizou os componentes culturais africanos. A crioulização “cria

microclimas culturais e linguísticos inesperados, porque constituem em línguas “nascidas do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros”.

À vista disso, explica Mbembe (2014) que os negros por serem criativos e inventivos, possuindo a dádiva da palavra, desejando entrar em um movimento de criação e de liberdade, eles criam um mundo, isto é, com a palavra e o corpo, constroem relações e um mundo significativo, elaboram línguas, danças, rituais, religiões, também formam comunidades e relações familiares. Além disso, inventam suas próprias literaturas, poesias, músicas e formas estratégicas de cultuar o divino.

A palavra, uma força sagrada, cria o que se diz, é denominada de poesia, afirma Zumthor (1997, p. 66). Ela é uma dádiva que fundamenta o que é permanente (HEIDEGGER, 2004, p. 39). A poesia evoca o ser, “cria os sentidos do mundo” (HÜNE, 1994, p. 77) e como linguagem guarda, recolhe o ser para revelar o seu sentido. Por ser filha de Mnemosyne, a palavra poética deve retornar ao princípio para cavar o que precisa ser lembrado, pois a memória sendo também um pensar da lembrança, conserva e guarda junto o que precisa ser pensado. Conforme afirma Zumthor (1997), a palavra se diz como lembrança e é uma memória viva, cujo a marca faz permanecer o nosso ser.

A partir dessa reflexão, para preservar a cultura negra e também a memória é a poesia o caminho que deve reagir ao passado esquecido por séculos e revelar fatos apagados pela história, possibilitando assim, que o negro construa uma identificação social a partir dessa reconstrução de experiências passadas (SOUZA, 2014, p. 81). A palavra poética, portanto, é o alimento principal para nomear o mundo vivido dos que sentem em suas peles as marcas das experiências. Os “fundos oceanos” não imobilizam, pois é uma paixão, o exercício da criação poética, palavra saboreada pelo movimento do corpo, a única que pode penetrar e desvelar o que está submerso:

Da calma e do silêncio

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
5 quero mascar, rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
10 o âmago das coisas.

Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,

15 quero reter,
 no adentro da íris,
 a menor sombra,
 do ínfimo movimento.

Quando meus pés
 20 abrandarem na marcha,
 por favor,
 não me forcem.
 Caminhar para quê?
 Deixem-me quedar,
 25 deixem-me quieta,
 na aparente inércia.
 Nem todo viandante
 anda estradas,
 há mundos submersos,
 30 que só o silêncio
 da poesia penetra.

(EVARISTO, 2017, p. 121-122)

É saboreando com tranquilidade a palavra, experimentando todas as suas camadas significativas que o eu poético pode versar sobre o íntimo das coisas, pois o movimento do seu corpo-escrita é necessário para dizer sobre as experiências, para preservar as memórias, dizer sobre o cotidiano, sobre o mundo da vida. A palavra é o alimento para compor sobre a essência dos seres e das coisas. O processo de escrita dos versos deve ser calmo, tranquilo, sem perturbações e importunações, sem pressa. O eu poético não deve ser incomodado. É necessário concentrar o olhar, analisar minuciosamente o imperceptível, fixar no íntimo da sua íris a mínima sombra do menor movimento, contemplar as mínimas ações, os mínimos detalhes, distanciar-se do mundo repleto de correria e rapidez, distanciar dos ruídos cotidianos, abrandar os pés no percurso e parar, pois os caminhos viajantes não são as estradas, é a poesia o caminho silencioso que vigora um recolhimento concentrado e atento para uma escuta que possibilita deixar dizer o sentido, mostrando-o, deixando aparecer o que está latente na palavra. O silêncio da poesia é a potência criativa da linguagem que desvela os mundos submersos, pois é a partir de um mergulho profundo em uma concentração e recolhimento que a linguagem pode acontecer, e assim enquanto palavra nomeadora poderá dizer, chamar o ser negro a vir à presença, trazendo à lembrança, desocultando-o.

Para trazer a lembrança, o ser corporal do negro no qual foi esquecido pela razão calculista, pela lógica escravagista e religiosa, o dizer poético guarda o seu sentido na palavra, desvelando a sua verdade. Por isso, o fazer poético, conforme diz Zilá Bernd em seu livro *Introdução à literatura negra* (1988), tem sua origem no desejo de recordar a memória

ancestral africana. Os poemas da recordação, portanto, é um necessário retorno ao desconhecido para buscar “o desejo do conhecimento de si e suas origens” (SOUZA, 2014, p. 71), sendo importante conservar a partir da palavra poética o que foi submerso, pois desse modo podem ser preservados e lembrados.

A palavra é uma força pulsante porque é guardiã do tempo e da memória e ao escrevê-la é possível torná-la uma potência que cria novos mundos; a palavra poética manifesta o desejo de construir outros mundos, principalmente, para aqueles que foram colonizados, visto que podem construir e dizer das suas próprias vivências, argumenta Conceição Evaristo em suas pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado. Para ela, a poesia é uma viagem de retorno realizada pelo poeta, também sendo a união do presente, o dizer da vida, construção do futuro. O ato de rememorar leva o poeta a querer retornar às suas origens, porque regressar a esse lugar por meio da recordação faz-se necessário para que ele possa ser, “conhecer-se, ver-se, ter-se”, ou seja, “pela memória da pele, escreve, inscreve-vi-vendo um corpo que busca seu próprio pertencimento, que se observa dono de si próprio” (EVARISTO, 1996, p. 89).

Por isso, a poeta continua a ter certeza de que navegar pelas águas dolorosas da memória é um desenvolvimento de reconstituir a força de corpos negros, destaca Maria Nazareth Soares Fonseca em seu posfácio “O mar onduloso da memória” (2018). O corpo entrelaçado em suas memórias ao buscar as recordações, ao mesmo tempo que encontra as experiências passadas de outros corpos negros, é encontrado por si mesmo, vendo-se, vivendo o seu corpo como potência da vida.

4.1 A palavra mordida é um movimento corporal poético

Durante as leituras e análises dos poemas, observa-se um aspecto semelhante que nos direcionam para a segunda compreensão do título da obra: o exercício da criação poética está em constantes movimentos. A ideia de outros movimentos pode-nos fazer considerar a recordação não sendo a única mola propulsora que move o eu poético. Sabemos que a memória é um movimento com o propósito de buscar as nossas recordações. Para evitar o esquecimento, nesse movimento de memória, o eu poético movido pela “paixão” em versejar, move-se para compor, conservando em palavras as recordações das vivências de seu povo. Contudo, há ainda algo que é necessário escrever além das “águas”, além dessas experiências passadas, transmissoras de conhecimentos, vivas e presentes em sua pele. O corpo também se põe em movimentos com a intenção de apresentar o cotidiano de alegrias, tristezas,

afetividade, olhares, toques, anseios, suas ações e sofrimentos, porque é preciso construir suas próprias experiências refazendo as sabedorias anteriormente esmaecidas.

Na linha tecida pelo fogo que cunha a face de ser poeta é o corpo que escreve a palavra. O eu poético afirma-se como corpo-letra, corpo-escrita, alimentando-se da palavra para compor versos, possui um ardor em escrever o que precisa ser dito em um movimento corporal profundo. Em “da calma e do silêncio” é o olhar de um corpo em movimento para captar o mundo, a palavra é saboreada apresentando um novo sentido vivido para tornar-se poesia. A partir do movimento corporal, ao mover-se no mundo, sentindo outras vidas, “assuntar outras falas”, apresenta-as poeticamente. O saber do eu-poético em “morder” as palavras intensamente dá a “impressão de experiência, vivida, sentida, palpável, e não de um raciocínio” (CANDIDO, 2006, p. 107), como observamos em “Ao escrever”:

Ao escrever a fome
com as palmas das mãos vazias
quando o buraco-estômago
expele famélicos desejos
5 há neste demente movimento
o sonho-esperança
de alguma migalha alimento

Ao escrever o frio
com a ponta de meus ossos
10 e tendo no corpo o tremor
da dor e do desabrigo,
há neste tenso movimento
o calor-esperança
de alguma mísera veste.

15 Ao escrever a dor,
sozinha,
buscando ressonância
o outro em mim
há neste constante movimento
20 a ilusão-esperança
da dupla sonância nossa.

Ao escrever a vida
no tubo de ensaio da partida
esmaecida nadando,
25 há neste inútil movimento
a enganosa-esperança
de laçar o tempo
e afagar o eterno.

(EVARISTO, 2017, p.90-91)

O processo de criação poética é um movimento vivido corporalmente, necessitando significar as suas vivências: a fome, o frio, a dor, o outro e a própria vida, como está dito em todo o poema. Em quatro estrofes de sete versos temos um vínculo entre a ação de compor e as adversidades do mundo, incorporados em um único gesto. Os versos livres do poema propõem-nos uma imagem e uma sonoridade de uma escrita corpórea profundamente dolorida, urgente e esperançosa, pois se observa faltas intensas, na qual o eu poético busca a ilusão de preencher esses vazios ao escrever a sua miséria.

Encontramos no poema a repetição das oclusivas alveolares [t] e [d] ao longo de todo o poema, presentes nas seguintes palavras: das, quando, estômago, desejos, neste, demente, movimento, de, alimento, ponta, tendo, tremor, da, dor, do, desabrigo, tenso, veste, buscando, outro, constante, dupla, vida, tubo, partida, esmaecida, nadando, inútil, tempo e eterno. O jogo de alternância entre as consoantes provoca um efeito sonoro seco repetido que nos remete possivelmente às sensações de dor, desamparo, desânimo, carência e sofrimento. A ideia do som seco e rígido pode ser ampliada ao pressupormos a imagem de um corpo esquelético, já que nos versos 2/3 – “com as palmas das mãos vazias/ quando o buraco-estômago” e nos versos 9/10 – “com a ponta de meus ossos/ e tendo no corpo o tremor”, temos sensações e sentimentos de um eu poético oco, vazio e magro.

A primeira estrofe do poema há um movimento do eu poético escrevendo a fome com as palmas das mãos vazias. Podemos sugerir que o eu poético não realiza uma explicação sobre a fome, não é uma ideia, ou um tema a ser discutido, a própria fome apresenta-se no movimento corporal de escrever, marcada em suas mãos no momento que seu estômago oco e faminto enuncia dolorosamente por desejos. O ato de compor possivelmente apresenta a carência de alimento, pois as mãos vazias é uma imagem comum que pode ser interpretada como a falta de comida e é dito no primeiro verso: “ao escrever a fome”. As mãos vazias, sensíveis à fome, tocam o vazio do estômago que emite sons famintos de desejos. O corpo vendo-se faminto, escreve movimentando-se no desejo desesperado de alguma migalha alimento para saciá-lo. Escreve a fome na expectativa de ser saciada. O corpo escreve a fome, a fome está inscrita em seu corpo. O eu poético escreve a fome com as palmas das mãos vazias, concomitantemente as mãos vazias escrevem a fome. Ele vive a fome, concretizada e experimentada em seu corpo. A fome não é pensada racionalmente, é vivida corporalmente.

Na segunda estrofe há outro movimento de escrever, nesse caso, o frio com as pontas dos ossos. Também sugerimos que o eu poético não faz uma discussão climática, não é um estudo científico sobre as temperaturas baixas em uma determinada região, o frio mostra-se presente no gesto corporal em que escreve, percebendo essa dolorosa sensibilidade, registrada

na ponta de seus ossos, tremendo o seu corpo franzino completamente desprotegido. O ato de escrever sugere-nos o abandono e a vulnerabilidade, já que o desabrigo é a falta de proteção no sentido de sem moradia e sem vestuário. O corpo treme de dor por estar sem proteção e sem abrigo. O eu poético está exposto ao intenso frio vivido em seus ossos, existindo nesse movimento de escrever uma esperança de ter alguma mísera veste para esquentar-se. Percebe-se que o próprio corpo trêmulo é quem escreve, tateando nesse gesto a esperança de obter uma vestimenta para aquecê-lo. Nesses dois movimentos, a fome e o frio são o próprio fazer poético evocando o abandono, a miséria de corpos negros deixados à margem da sociedade e que necessitam do alimento para saciar a fome e roupas para aquecerem-se do frio.

Na terceira estrofe o eu poético escreve a dor sozinha. Notamos que a palavra sozinha é isolada no décimo sexto verso, seguida por uma vírgula. Ao ser separada e marcada por uma pausa, intensifica a imagem da solidão vivenciada por esse corpo desamparado, abandonado e sem afeto. Esse recurso estrutural acentua e prolonga a sensação dolorosa da solidão e da escrita. O eu poético ao escrever sozinho, busca a ressonância do outro em si mesma. É possível compreendermos que há uma busca de um grito padecido de outro corpo sofredor que escute a dor solitária de quem o chama, no qual ao escrevê-la, deseja nesse movimento constante uma falsa esperança de duas vozes repercutirem juntas as suas lamentações. Busca-se em seu próprio corpo o acolhimento sonoro de um outro que seja um abrigo, um cuidado contínuo e próximo. No vigésimo primeiro verso “da dupla sonância nossa”, encontramos a sonoridade do /s/ que rompe rapidamente o som seco e rígido do poema para um som harmonioso de proteção propagando-se em dois corpos. A condição de estar sozinha com sua própria dor implica a procura sonora do outro para guardá-lo em si mesma, porque o sofrimento necessita ser compartilhado e ecoado junto para ser ouvido em um som duplo harmonioso.

A última estrofe do poema finaliza-se com um movimento de escrever a vida em um tubo de ensaio da partida. Devido ao sofrimento vivido por um corpo vazio e esquelético apresentado nas duas primeiras estrofes do poema, supomos que essa característica dada a vida seja por ela não poder ser apreciada por inteiro, mas a partir de um tubo de ensaio, ou seja, metaforicamente a vida é somente um pequeno teste, um percurso estreito e quebrável. Nesse sentido, presumimos que a vida experimentada por esse corpo como dito em todo o poema é frágil, precária, se danifica com facilidade. E ao escrever essa vida sustentando-se sem forças, enfrenta obstáculos com o corpo já enfraquecido, ainda com a esperança enganosa de abraçar o tempo e cuidar do eterno. Possivelmente há nesse movimento o intuito de

capturar o tempo para mantê-lo parado, no sentido de cessar por um período a duração dos acontecimentos sofridos e cuidar amorosamente dessa interminável existência padecida.

O corpo em movimento, as palavras movem-se, rasgando-se pelo falar do poeta. E a cada movimento do corpo, a poesia se mostra além de ser escrita se faz presente na linguagem corporal com o mundo (FERREIRA, 2017). Assim, Conceição Evaristo apresenta um corpo que escreve movimentando-se para falar o mundo da vida. Esse corpo ao alimentar-se da palavra, ao movimentar-se para escrevê-la, sente a si mesmo e também experimenta a sensibilidade do outro, pois não vivemos uma existência completamente solitária (MATTHEWS, 2010, p. 152). Viver o corpo implica-nos a ideia de já ser inserido em um mundo, porque ele é o meio de nossa experiência e de nossa ação, compreende Pascal Dupond, em seu *Vocabulário de Merleau-Ponty* (2010). O mundo, portanto, é a nossa vida que diz respeito às nossas experiências sensíveis (Merleau-Ponty, 2003). Isso significa que o corpo é ser-no-mundo - conceito heideggeriano – já se encontra inserido em um espaço, em uma cultura, em situações de vivências.

Por essa perspectiva, os conhecimentos do corpo apresentados pela poeta aproximam-se do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (2006), pois compreende-se que ele não é um simples deslocamento mecânico da mão no espaço, no qual traços são deixados em um papel. É um movimento sensível percebendo viva e intensamente a si mesmo, os outros e o mundo, entrelaçando as experiências vividas em palavras poéticas. Para o filósofo (2003) o corpo é um sensível exemplar em movimento que se move a si mesmo movendo, se vê vendo, se toca tocando; é uma reflexão de experiência do contato com nós mesmos e fora de nós, há uma reversibilidade na qual quem toca é também tocado e ao ser tocado torna-se tocante, aberto para si mesmo e por isso é aberto para os outros corpos e para o mundo.

É esse contato com o mundo e com os outros seres que entendemos o movimento corporal. Por isso, o corpo é movimento em direção ao mundo, sentindo as suas próprias experiências e com outros, compreendendo sensações, sentimentos, significando a sua vida e conhecendo-se ao ser tocado por si mesmo e pelos outros. Nos versos da poeta há um corpo-linguagem em movimento de escrever que entrelaça inevitavelmente as suas vivências nesse gesto, porque a vida não é contemplação mental, é preciso dizê-la, vivendo-a no corpo. É vivendo que o corpo diz sobre o “âmago das coisas” pela palavra.

Nesse mundo sensível somos corpos que percebem. Percebemos o mundo ao vivermos e movimentarmos em nossas experiências tocando-o e sendo tocado, construindo sentidos, isso porque existe a linguagem. É a partir da linguagem que o corpo nos poemas diz da sua verdade. Contudo, essa linguagem não deve ser entendida como instrumento, ou capacidade

fonética, é uma linguagem criativa da poesia que possui uma potência de movimentar o corpo, porque “[...] a linguagem é, ela mesma, [...], um ser de [...] potência, já que [...] fala *do* ser e *do* mundo [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 98). De modo semelhante, Heidegger (2003) nos diz que a linguagem não deve ser somente uma simples emissão de sons, pois com essa concepção não conseguimos pensar a linguagem por ela mesma. Para ele, a linguagem fala. Falar é compreendido como a saga do dizer que significa mostrar, deixar aparecer o ente em seu é, há, dá-se, deixar aparecer o ser como ele é, evocar pelo nome, escutar a linguagem que falamos. Essa fala da linguagem podemos compreendê-la e encontrá-la em um dizer genuíno inaugural, o poema (HEIDEGGER, 2003, p. 12). As palavras ditas no poema como saga do dizer que nomeiam, chamam a presença o mundo e a coisa como elas são. Chamam pelo nome para vir ser presença o corpo, convida-nos a mostrar o corpo ser ele mesmo: sensível à fome em seu estômago, o gélido toque do desabrigo, a dor ressonante e a vida padecida sem alimento e sem roupas. Sensível às experiências do mundo e das coisas.

Logo, o exercício poético do corpo é criativo, pois em um processo de criação, ele move-se movendo ao ser um corpo-poema que deixa aparecer a sua fome, o frio, a dor, a vibração sonora do outro, a vida e a essência das coisas como elas são. Sentindo em seu próprio corpo a falta de tudo e as durezas da vida, necessita compor essas experiências em movimento de escrever, movido pela esperança de preencher esse vazio. O corpo do eu poético é capaz de reunir em movimentos a potência de mostrar os sofrimentos da vida com as dores sentidas em si mesmo, tal como em “Os bravos e serenos herdarão a terra”:

Os bravos e serenos herdarão a terra

O cotidiano plenifica-me
de dor, abandono e busca.
O grão de arroz, que soçobra
na pia, me emociona
5 nasalizando-me a voz
e brilha como um diamante
preso nos campos vazios
onde a fome brinca
escovando os dentes dos famintos
10 com uma pasta dentifrícia
feita de saliva seca
que sabe a fome.

(EVARISTO, 2017, p. 58)

O cotidiano preenche o corpo de dor, abandono e busca. As mesmas sensibilidades ditas em “Ao escrever”: o padecimento diário vivido por um vazio famélico e solitário, buscando

dolorosamente a afetividade para a vida. O grão de arroz que sobra na pia possui a força de emocioná-lo a tal ponto que não consegue verbalizar oralmente suas angústias pela falta de alimento. Ao ver o pequeno grão de arroz sobrando, sua voz angustiada como um nó preso na garganta, produz nasalmente uma dor tocando-o profundamente. O grão é comparado a um diamante brilhante, porque é uma joia rara de ser encontrada em tempos famélicos. Fica preso em um estômago vazio, lugar onde a fome sempre está fazendo o seu jogo de desejos por um pedaço de comida, no qual zomba de um corpo ao limpar os dentes com uma saliva seca, única substância produzida por aqueles que sabem a carência alimentar. O grão de arroz é visto por um corpo visível que se vê faminto, sente a fome sensível a essa pequena semente que sensibiliza a sua voz. A fome além, de ser sentida pelo corpo, faz sentir a dor faminta de um alimento.

Contudo, o corpo por ser uma potência de vida está sempre se reinventando, e apesar desses problemas pesadamente vividos por quem experimenta os caminhos das pedras, de movimentar-se para dizer as suas lamentações, Conceição Evaristo mostra que é preciso o corpo manter-se no caminho para viver, conforme dito nos seguintes versos de “Apesar das acontecências do banzo”:

Apesar das acontecências do banzo
há de nos restar a crença
na precisão de viver
e a sapiente leitura
5 das entre-falhas da linha-vida

[...]

Das acontecências do banzo
Brotará em nós o abraço à vida

[...]

(EVARISTO, 2017, p. 119-120)

Apesar do cotidiano sempre preencher por inteiro o corpo com dores, sofrimentos e abandono, apesar dos sentimentos melancólicos daqueles que viveram e vivem escravizados, é necessário continuar a viver abraçando à vida, enlaçando-a corporalmente, desejando fertilizá-la, seguindo as rotas do mundo. À vista disto, o corpo por ser uma potência criativa aberta ou de possibilidades, não um eu penso, mas um eu posso – reflexão merleau-pontyana – é que ainda há outros movimentos de experiências apresentados pela poeta. Ou seja, por ser movimento enquanto vida que pulsa no mundo sensível, o corpo nos possibilita ter percepções

plurais, afirma Iraquitã de Oliveira Caminha, em suas *10 lições sobre Merleau-Ponty* (2019). A poeta bem nos lembra na última epígrafe da obra: “o campo para semear é vasto” e “as motivações das flores são muitas”. São muitas as vivências ditas, semeadas e cultivadas. São diferentes corpos sendo experimentados, tocados e percorridos, como mencionamos anteriormente ao apresentarmos a organização da obra: uma poética tecida em várias experiências.

Conceição Evaristo nos apresenta em sua obra poética a força potente de seus versos, forças propulsoras de recordações e outros movimentos: a memória movimenta o corpo em direção às recordações, buscando acontecimentos passados, sentidos e vividos no presente que antecipa perspectivas no futuro; a palavra possui a potência de impulsionar o corpo poético desejando escrever a memória preservando-a; o corpo movimentando-se nesse caminho de retorno, ao reencontrar-se, vendo-se como força vital, prossegue na semântica da escrita para continuar a vivê-lo, falando das suas múltiplas experiências. A memória, a palavra e o corpo juntos compõem movimentos impulsionadores para criar uma poética que diz sobre as experiências dos negros.

Portanto, todo o conjunto da obra produz no leitor movimentos de ir e vir. Os versos dos poemas impulsionam movimentos que encaminham o leitor para buscar o que está sendo dito. É necessário ir e voltar quantas vezes for preciso na leitura do poema, ir e voltar em outros poemas, desdobrando os versos para entender o sentido daquele determinado poema. Segundo Ferreira (2017), a palavra tem em seu âmago a essência da linguagem e no diálogo das relações verbais, quando desvendamos o que o poema diz, percebemos todo um universo em movimento, apresentando as expressões do mundo vivido.

Todo esse caminho pensando o processo criativo de Conceição Evaristo leva-nos ainda a meditar sobre o entrelaçamento entre os corpos negros, a memória e as suas outras experiências amalgamadas pelo dizer poético. Como já explicamos anteriormente, a palavra poética como lembrança traz a presença do corpo negro fazendo permanecer o seu ser, recordando-o de sua força ancestral, movimentando-o para os saberes. Assim, na próxima seção, refletiremos como o corpo negro diz, sente e toca a experiência da memória. Ao compreendermos esse mútuo toque remissivo podemos verificar como essa relação pode levar-nos a encontrar na palavra poética os saberes corporais, em especial, as particularidades vividas por um corpo negro feminino.

4.2 Em peles de memórias e em corpos de frutescências

O corpo negro esquecido e desprezado pelo sistema escravocrata e pelas reflexões do pensamento dualista e religioso teve as suas características linguísticas, sociais, culturais e familiares descaracterizadas, excluía-no de todas as suas relações grupais. Permitindo, então, reduzir a pessoa a algo que possa ser possuído como objeto. Todavia, o corpo negro mesmo que tenha sido coisificado, esvaziado e impedido de viver a sua existência livremente durante os anos da escravidão, ele é um entrelaçamento de experiências e sensibilidades, conhecedor e criador de suas vivências e um ser de linguagem, tece significações poéticas, musicais, linguísticas e religiosas, manifestando pela palavra a memória viva de sua cultura. Infelizmente, eles tiveram que recompor os seus costumes em meio as práticas violentas de exclusão e silenciamento, que deturparam e demonizaram todas as suas tradições africanas. A história contada pela classe dominante tentou apagar os vestígios de seus crimes e abusos contra a população negra. Nesse contexto ambíguo, difícil e opressor, o corpo negro aberto para o mundo de possibilidades, movimentando-se e sendo movido pela sua poesia, música, dança e religião, vai constituindo-se em saberes.

Esses saberes compartilhados entre velhos e crianças percorrem de mãos em mãos e permanecem sendo recordados em nossos corpos. A memória é inevitável, pois a história colonial afetou e tocou profundamente, deixando marcas afetivas que impossibilitam o total esquecimento: o passado segue presente, vivo em peles de memórias. A memória está viva em corpos afrodescendentes, primeiro porque fazem parte do mesmo grupo étnico, conseqüentemente, partilham as mesmas histórias e conhecimentos. Segundo, porque os ideais do sistema opressor escravocrata continuam existentes na sociedade brasileira, atingindo-os diariamente, assim, fazendo-os lembrar das dores da exclusão. E por último, porque a memória encontra-se também no sensível (MBEMBE, 2014, p. 209). Assim, “a recordação está diretamente escrita no corpo magoado ou mutilado do sobrevivente, [...] e é a partir do corpo que a memória é refeita” (MBEMBE, 2014, p. 209).

Além disso, os corpos negros dos afrodescendentes são tocados pelas experiências passadas, pois as situações experimentadas, sentidas e aprendidas por eles constituem as suas memórias, seu único recurso para dar sentido ao que ocorreu e reconstituírem-se como seres sensíveis e conhecedores do mundo. Os negros ecoam as suas vozes instaurando pela palavra a memória, cujas marcas duram em seus corpos. Marcas que se refazem em cada toque, em cada movimento, em cada olhar de um corpo tecendo a sua memória, como se apresenta no poema “Para a menina”:

Para a menina

Para todas as meninas e meninos de cabelos trançados ou sem tranças.

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

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

Visto a menina
10 e aos meus olhos
a cor de sua veste
insiste e se confunde
com o sangue que escorre
do corpo-solo de um povo.

15 Sonho os dias da menina
e a vida surge grata
descruzando as tranças
e a veste surge farta
justa e definida
20 e o sangue se estanca
passeando tranquilo
na veia de novos caminhos,
esperança.

(EVARISTO, 2017, p. 36-37)

O poema apresenta um contato mútuo entre dois corpos. O gesto de tocar, movimentar e olhar o corpo da menina, evoca as lembranças do passado ancestral. O corpo do eu poético ao tocar em um outro corpo é apalpado pelas memórias dolorosas de um povo marcado pelas agressões da escravidão. Em uma relação afetiva de cuidado, o eu poético sente em si mesmo medo, dor e angústia por experimentar sensações memoráveis, que afetam o seu mais íntimo. Nesse entendimento, as experiências torturantes, vividas pelos negros escravizados conservam-se abertas, reaparecendo encarnadas no mundo.

Localizamos no poema a repetição das oclusivas alveolares [t] e [d] ao longo de todo o poema, presentes nestes vocábulos: desmancho, tranças, da, dedos, tremem, medos, repartidos, de, tropeçam, dores, chicote, traiçoeiros, visto, veste, insiste, confunde, do, dias, vida, grata, descruzando, veste, farta, justa, definida, estancia, passeando e tranquilo. Também há presença do tepe alveolar [r] nas palavras: tranças, tremem, tropeçam, dores, lembrancias, traiçoeiro, descruzando, grata, tranquilo e esperancia. E a ocorrência de outros

sons de /r/ nas palavras: repartidos, corpo, marcas, corr, escorre, surge e farta. A reunião sonora de todas essas consoantes produz um efeito trépido, assemelhando-se aos sentimentos de horripilação, perturbação e pavor, devido ao medo experimentado pelo corpo negro ao defrontar com suas lembranças.

A primeira estrofe do poema temos um movimento corporal em um ato de desfazer as tranças de uma menina, no qual esse toque faz o eu poético sentir o medo movendo os seus dedos, estremecendo-os, entre os caminhos repartidos dos cabelos. Nessa primeira imagem, por alguma razão, o medo compõe o sentimento corporal do eu poético a partir do contato com as tranças. A trança nessa estrofe é a palavra principal que chama pelo nome, convoca o sentido corporal desse ser amedrontado. Essa palavra convida-nos a chamar a presença que está encoberta, guardada e protegida pela linguagem poética. Nesse entendimento, pensamos, então, algumas questões sobre as tranças. Conforme explica Juliana Braz de Sousa, em sua pesquisa *Trajetória educacionais formais de mulheres negras: entre exclusões e resistências* (2021), a trança originou-se na África por volta dos 3500 anos a.C. Muitas tribos africanas utilizavam as tranças para indicar posições sociais, origem geográfica, estado civil, idade, a riqueza e a religião.

Segundo Nilma Lino Gomes, em sua obra *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2019), durante o período da escravidão, os negros africanos trazidos à força, tiveram seus cabelos raspados pelos colonizadores com o intuito de erradicarem a sua cultura. Entretanto, a sua identidade permaneceu inscrita em seu corpo. Com isso, a prática de trançar os cabelos continuou guardada na memória, sendo ressignificada em território brasileiro. Mesmo sob domínio escravocrata, eles não deixaram de embelezar seus cabelos. As tranças, além de serem utilizadas para reconstituírem a autenticidade negra, serviam como mapas para rotas de fugas. As mulheres trançavam os cabelos das meninas, apresentando em suas cabeças, os caminhos e saídas para escaparem das fazendas e chegarem aos quilombos. Nesse sentido, as tranças significam um ato de resistência, pois elas são o segredo para alcançar uma possível liberdade.

Sabemos que os negros escravizados lutaram e resistiram por longos anos contra a violência escravagista para expressarem livremente a sua cultura, para não serem mais submetidos ao trabalho excessivo e ao castigo. As fugas como forma de resistência e liberdade eram difíceis e dolorosas, pois os caminhos percorridos pelos negros até o quilombo constituíam-se de trajetos perigosos diante do risco de serem pegos com a busca incessante do capitão-do-mato, perseguindo-os. Normalmente, essas fugas dependiam de uma colaboração

de outros escravos, libertos e livres. Uma dessas ajudas, como vimos, eram as tranças desenhadas em formato de mapas.

Por essa perspectiva, podemos compreender os motivos do eu poético ter o seu corpo estremecido ao destrançar os cabelos da menina, pois esse ato convoca as lembranças experimentadas pelos negros ao percorrerem os caminhos de fuga durante a escravidão. As próprias tranças tornavam-se os caminhos para a libertação. Essa experiência temerosa ainda vive em seus corpos: “as novas gerações guardam, nesse processo tenso, a herança dos antepassados em relação ao cabelo” (GOMES, 2019, p. 379). Diante disso, na palavra poética, o corpo torna-se guardião da memória provando em cada poro de sua pele o pavor de uma terra que já foi colônia, mas continua a perpetuar a dor de ser negro em um país, cujo sistema viabiliza o racismo. Desse modo, a memória é como uma abertura direta do passado que acontece de maneira presente no corpo.

A herança da história do povo negro prossegue em uma tensão memorável na segunda estrofe com a lavagem do corpo da menina, toque que continua relembando os sofrimentos inscritos em suas peles, no qual as mãos tropeçam as dores sentidas dos chicotes do passado colonial. O eu poético em um movimento de lavar a menina, toca as suas mãos em um outro corpo, esbarrando-se em dores, sentindo-as, sente o corpo da menina como se fosse o seu, sendo tocado pelas lembranças das agressões praticadas com açoites durante a escravidão. A palavra “chicote” reúne o dizer das amargas e penosas dores de um corpo negro que traz em sua pele a história de seus irmãos de cor.

Após o corpo da menina ser lavado, na terceira estrofe do poema, o eu poético veste-a com uma roupa. A cor vermelha desse vestuário, ao ser olhada pelo eu poético, sensibiliza-o, pois, o movimento dos seus olhos e de todo o seu corpo em direção ao ato de cobrir a menina, possibilita que essa experiência se entrelace ao seu mundo histórico e cultural, fazendo-o interpretar e relacionar a pigmentação com o sangue derramado pelo corpo do povo escravizado em solo brasileiro. A cor afeta-o, produzindo uma perturbação em seu ser. É como diz o entendimento de Merleau-Ponty, em sua obra *O olho e o espírito* (2014): a cor só pode ser sentida, porque ela desperta um eco no nosso corpo, pois ele a acolhe. O vermelho já entrelaça com o corpo significando uma violência sangrenta de milhares de negros, deixando-o tenso, desconfortável e temeroso. O corpo do eu poético ao vestir a menina, envolve-se com o vermelho, tocando pelo olhar as memórias sangrentas de um passado inscritas na roupa, e inevitavelmente, também é tocado pela dor ancestral.

O poema apresenta uma conexão coletiva realizada por dois corpos negros femininos. O ato de tocar os cabelos e a pele negra da menina apresenta uma herança cultural de um povo.

Os dois corpos tocando-se mutuamente, mesclados em um único movimento sensível entre peles negras, trazem a lembrança um legado ancestral. O toque entrelaçado e “trançado” entre a mulher e a menina chama todos os outros corpos negros a constituírem a memória de um mesmo povo. Nesse entendimento, o poema nos diz de uma memória coletiva e corporal. As experiências passadas fazem presentes coletivamente e são impressas em seus corpos. Quando somos membros de um mesmo grupo, as reflexões tendem a ser comuns a todos, conseqüentemente, ao compartilharmos experiências, aprendizagens e ensinamentos semelhantes, não lembraremos delas sozinhos, pois de modo algum estamos sozinhos, explica Paul Ricoeur (2007). Para o filósofo a memória coletiva refere-se “a um passado mantido vivo graças à transmissão de geração em geração, aí está a fonte de uma resistência da memória” (RICOEUR, 2007, p. 409).

O passado do povo negro constituído simultaneamente entre violências e culturas ancestrais é um conjunto de vozes, discursos, saberes, práticas de resistências, que são compartilhadas e transmitidas de geração em geração. No poema em questão, a trança traz uma herança do passado que nos convida para o saber advindo dos negros africanos e para o saber resistente de buscar e enlaçar a vida de possibilidades. A memória coletiva retém “lembranças de bens culturais, de modos e visões de vida, de línguas, etnias, que faziam parte de todo um saber anterior” (EVARISTO, 2011, p. 28). Conforme nos explica Pierre Nora, em seu texto “Entre Memória e História: a problemática dos lugares” (1993), a memória significa a vida, que continua sendo carregada por grupos vivos; ela surge desses grupos que se mantêm unidos a partir de sua força transmissora de experiências, por isso, ela é múltipla, coletiva e plural.

Além disso, Paul Ricoeur (2007) enfatiza que quando nós lembramos não é somente de nossas experiências e aprendizagens, mas também das situações no mundo, que são vividas, experimentadas e aprendidas, e “que implicam o corpo próprio e o corpo de outros, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo” (RICOEUR, 2007, p. 57). Corrobora Mbembe (2014) que a recordação “nasce de um certo olhar sobre o outro, sobre o mundo e sobre o invisível [...]” (MBEMBE, 2014, p. 208), colocando em evidência toda uma força emocional onde “está necessariamente o corpo” (MBEMBE, 2014, p. 209). As experiências tristes e alegres, as sofridas na carne, os ensinamentos, os lugares que visitamos, onde vivemos, são apreendidas de um significado que está no corpo, pois somos um “corpo que levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 114). O saber corporal é inseparável da sua visão de mundo e essa visão é a sua condição de possibilidades, não somente de movimentos, mas possibilidades de todas as suas expressões e manifestações que compõem o

seu mundo (MERLEAU-PONTY, 2006). Esse corpo negro que produz continuamente sentidos é uma existência poética, social, histórica e mnemônica. Existir significa justamente ser um corpo que se movimenta e compõe a sua sabedoria ancestral. Sendo assim, como explica Merleau-Ponty (2006) cada movimento, cada toque é o nosso corpo, que retoma as experiências, alimentando o passado vivido, porque permanece em seu presente. O passado permanece presente, pois o corpo negro a partir de seus movimentos e suas linguagens significa as experiências já vividas.

O ser corporal negro envolvido em suas memórias, ao buscar as recordações do seu povo, simultaneamente mesclam-se as experiências passadas de outros corpos negros. O corpo entra “em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 139), justamente, por ser um “sensível sentiente” que faz sentir-se ao mesmo tempo que toca o outro, por ver o outro vendo a si mesmo e é visto vendo, por isso, entrelaçam-se. Desse modo, encontra a si mesmo, vendo-se, vivendo o seu corpo como potência coletiva.

Na quarta estrofe, o eu poético sonha os dias da menina. O ato de sonhar dito no poema pode ser entendido com o sentido de pensar em algo. No poema pensa-se nos dias da menina. Os dias não são evocados como quantidade, mas, sim, como existência. O eu poético pensa na existência da criança; pensa nas possibilidades abertas que a menina possa vir a ser. Ao pensar nessas possibilidades, a vida manifesta-se como um agradecer. O agradecimento vem junto ao pensar o ser da menina, pois compreende-se que ela pode ser livre para a liberdade de escolher a si mesma, distante dos conceitos forjados pela escravidão. O sonho está presente no dizer poético, pois surge o esforço de resistir a dor das lembranças sofridas pelo povo negro para abrir novos caminhos de experiências. Por essa razão, o sonho não é nenhum estado psicológico ou sentimental, pelo contrário, torna-se um saber que chama para vir a presença o corpo negro resistente, convoca-o a ser potencialidade da vida que “descruza” os empecilhos e possibilita-o prosseguir em caminhos de possibilidades. Sendo assim, uma experiência em movimento de existência, potência, pertencimento, amalgamado em suas ações convictas e corajosas, como em “Fêmea-Fênix”, um corpo negro reafirmando a sua força vital feminina:

Fêmea - fênix
Para Léa Garcia

Navego-me eu—mulher e não temo,
 sei da falsa maciez das águas
 e quando o receio
 me busca, não temo o medo,
 5 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,
10 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,
15 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
20 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.

25 Vivifico-me eu-mulher e teimo,
na vital carícia de meu cio,
na cálida coragem de meu corpo,
no infindo laço da vida,
que jaz em mim
30 e renasce flor fecunda.
Vivifico-me eu-mulher.
Fêmea. Fênix. Eu fecundo.

(EVARISTO, 2017, p.28 -29)

O poema apresenta-nos um corpo negro feminino avançando destemidamente em diferentes obstáculos, envolvendo-se corajosamente neles, porque conhecendo o seu próprio corpo como uma força vigorosa, possui a sabedoria de conhecer os perigos, conseguindo prevalecer aos riscos enfrentados. Em cada estrofe há ações distintas de um corpo feminino negro em direção ao mundo, movimentando-se e sendo tocado por ele à medida que se enovela em seu tecido tocável. A mulher do poema, supostamente, é negra, pois os componentes da natureza, a lama, o deserto, a brasa e a terra que dão existência ao seu corpo são de tonalidades próximas ou remetem-nos aos tons da pele negra. Esse corpo considera importante anunciar o seu “eu-mulher” para apresentar-se como um ser que pode evocar a sua existência por si mesmo, opondo-se ao dizer corriqueiro que equivocadamente defini-o em uma determinação qualquer.

Notamos que há ao longo de todo o poema a presença das nasais [m] e [n], repetindo-se nos seguintes vocábulos: navego, me, mulher, temo, maciez, quando, não, medo, nas, com,

marcado, lma, inebriante, queima, lançar, inunda, ameigado, chama, cativante, miragem, em, mim, fundir, inteira, faina, meu, infindo, renasce, fecunda, fêmea, fênix, fecundo. A repetição dessas consoantes remete-nos a uma ideia de tranquilidade e serenidade de uma mulher negra que não teme e se preocupa com as durezas da vida, pois como dissemos anteriormente, é um corpo sábio e consciente sobre os caminhos espinhosos a serem trilhados, por isso, ele lança-se corajosamente em direção ao mundo.

Complementando a essas significações encontramos também a presença das oclusivas alveolares [t] e [d] nas seguintes palavras: temo, da (8 vezes), das, quando, medo, deslizar, pedras, marcado, do, inebriante, visita, inunda, ameigado, odor, deserto, cativante, fundir, inteira, banhado, vital, de, cálida, infindo, vida, fecunda, fecundo. Essa sonoridade, provavelmente, refere-se à força feminina negra desbravadora de enveredar-se intensa e poderosamente por jornadas difíceis, mesmo que seja atingida por elas, pois o seu vigor é justamente não ter medo. Isso porque, esse ser feminino não é “eu penso racionalmente”, mas sim, um “eu posso” que conhece a si mesma em suas experiências.

O poema inicia com o eu poético anunciando a sua disposição em navegar o seu próprio corpo sem temer as atribulações dessa ação. O próprio corpo feminino é um navegar, pois o pronome pessoal de caso oblíquo “me” refere-se à mulher negra. Assim, ela é um navegar. Sabemos que a navegação é um percurso, constituído por águas marinhas, a ser seguido entre pontos determinados. Consequentemente, concentramos a nossa atenção na ideia de direção. Mas, é necessário atentar-se ao trajeto, que são as próprias águas do mar. Navegar não é somente ir de um ponto ao outro, mas também é adentrar nas águas. Por esse entendimento, ao supormos que a mulher é o navegar, ela mesma é uma entrelaçar-se nas águas. Por isso, ela conhece a aparência enganosa de tranquilidade das águas, porque ao sentir a textura líquida é tocada por sua verdadeira essência: as águas são uma profundidade intensa.

Nesse entrelaçamento, o corpo feminino negro é um ser indivisível que possui um dentro e um fora reversível, assim, as águas tocam nele, ele toca nelas, tocando a si mesmo. Logo, esse ser feminino está indiscernível e entrelaçado às águas, mesclando-se em uma profundidade intensa, sendo essa própria força líquida que sabe deslizar destemidamente pelas pedras, saindo intacta. A mulher negra é uma intensa força líquida que perpassa movimentando-se por dificuldades pedregosas, sentindo-as em sua textura corpórea, mas por ser essa potência, pode sair ilesa. Devido ao contato com as pedras, o eu poético ao navegar e deslizar nelas, tem como resultado o odor da lama impregnado em seu corpo

A imagem da lama, possivelmente, reforça a ideia de profundidade das águas, uma vez que esse material é encontrado no fundo do mar. Possivelmente, a mulher ao ser significada

com a ideia de força líquida profunda, evidentemente, é tocada pela lama, adquirindo o aroma. Nesse sentido, o navegar feminino é profundamente intenso, e por esse motivo, não teria possibilidade de sair sem um resultado. Todo esse dizer reúne e guarda o sentido do ser feminino. Precisamos, então, escutar o que o poema nos diz, apreender no recolhimento concentrado de um dizer. Esse dizer deixa aparecer o que está latente na palavra. A partir desse entendimento, quando escutamos os dizeres “navego-me eu mulher”, interpretamo-los como uma força líquida intensa. Desse modo, sendo então, uma profundidade, o aroma da lama é a marca para indicar que o corpo feminino negro navega em si mesmo nas camadas mais profundas do seu ser.

A partir dessa interpretação, também podemos analisar o navegar feminino negro como uma morte simbólica para retirar todas as determinações, descrições, categorias e atribuições que descrevem a mulher negra em uma aparência superficial, pois “mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver [...] é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: [...] de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 15). Ou seja, dar uma nova existência corporal, dar-lhe um novo aroma de corpo sábio.

Sobre a sabedoria corporal do ser feminino negro, podemos compreendê-la conjuntamente em mitologias africanas que cultuam orixás femininos, deusas conhecedoras das forças líquidas e sábias, tais como, Iemanjá e Nanã. A orixá Iemanjá é a rainha das águas, ser de “movimentos [...] rápidos e velozes (como as ondas da beira do mar) [...] lentos e profundos (como as ondas pesadas de alto mar)” (PARIZI, 2020, p. 123). Explica-nos Reginaldo Prandi, em seu livro *Mitologia dos Orixás* (2001), que Iemanjá mostra o seu poder sobre as águas, ela pode ser furiosa e convocar o mar, produzindo as mais altas ondas. Complementando a ideia da sapiência do corpo negro feminino, temos também a orixá Nanã, a rainha das lamas, guardiã do saber ancestral que oferece a lama para criar a humanidade.

Assim, o navegar feminino conjuntamente com o seu corpo marcado pelo odor da lama é uma metáfora para o autoconhecimento. Um autoconhecimento que não perde a sua essência, mesmo que deslize pelas pedras, pois se compreendendo como uma força das águas é destemida para aprofundar em si mesma. E quando o pavor produzido por aqueles que tentam buscá-la e aprisioná-la em conceitos inferiores, ela não teme o medo, porque se olhando como uma mulher negra, yabá, ao retroceder diante de si, ressurgirá conhecendo-se essencialmente mais.

Seguindo a mesma interpretação da primeira estrofe, o corpo feminino negro é um abraçar. Ele mesmo é um rubro de calor, constituído pela mesma textura de uma brasa, porque

é imbricado mutuamente pelo ser do fogo. Esse corpo trata-se de uma fonte de energia que pode aquecer e iluminar. Com o vigor iluminador e quente, ela sabe o poder do calor de um abrasamento. De acordo essa interpretação, a mulher, possivelmente, é um ser em incandescência. Ela possui dentro de si uma energia oculta, escondendo o fogo que há em seu corpo. Um ser que é fonte de energia pode lançar-se ao fogo, mostrando a sua potencialidade de aquecer. O corpo negro feminino que aquece, simultaneamente, é aquecido, porque para ser uma brasa, o fogo é que irá inflamá-lo. O fogo e a brasa abraçados um ao outro são emaranhados em um único movimento mútuo de fogueira.

Esse entrelaçamento é porque o corpo nos une diretamente com as coisas e com outros seres “por sua própria ontogênese, soldando um ao outro, seus dois esboços de que é feito, seus dois lábios” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 132): o mundo e as coisas tocam o corpo assim como ele as tocam e ele se toca. Baseando-se nessa reflexão, o fogo toca o corpo feminino negro constituindo-o em brasa, o ser corporal sendo fonte de energia, guarda em si o calor do fogo, vendo-se um vigor iluminado e quente. Por isso, o eu poético não teme, pois abriga em si a incandescência de ser lume. O último verso da segunda estrofe nos diz que o tocar entre os dois acaricia o corpo feminino, deixando-o em aroma de chamas.

Toda essa imagem da mulher negra amalgamando o seu corpo de brasa com o fogo, instituindo-se em uma energia aquecida que é acariciada pelas labaredas, trazem a presença da mulher que dança com o fogo desde a pré-história, quando o guardava consigo, mantendo-o acesso e aquecido. O calor da chama acesso e aquecido convoca a afetividade ardente de um corpo feminino negro despido das moralidades e visões sexistas, que tentam amedrontá-la com opressões violentas para deixá-la insegura consigo mesma. No entanto, inundada pelo carinho de seu calor, consciente de sua energia amorosa, entrega-se a intimidade do seu próprio corpo. Fazemos essa suposição, pois culturalmente o fogo assemelha-se à paixão, imagem da libido, devido ao seu calor que aquece e também às suas chamas em movimentos, sugerindo-nos a atividade do prazer sexual.

Assim, a mulher negra permite-se contemplar os seus desejos sem receios ao sentir a sua energia libidinosa em incandescência, como pode ser observado também nos versos do poema “Frutífera”:

[...]
 Mastigo-me
 10 e encontro o coração
 de meu próprio fruto,
 caroço aliciado,

a entupir os vazios
de meus entrededos.

(EVARISTO, 2017, p.70 -71)

Nesses versos há um processo de auto mastigação em que o eu poético experimenta-se, saboreia a casca, a polpa e a semente do seu próprio fruto: esse caroço aliciado a preencher os vazios dos espaços entre seus dedos. Podemos sugerir que nessa imagem ocorre um ato de masturbação praticado por um corpo feminino, pois o processo é realizado com ação do preenchimento dos dedos e mãos ao tocar um orifício vazio, o órgão genital que abriga o óvulo maduro, ativando as suas frutescências de excitação, desejando-se e sentido seu próprio gozo. Logo, a mulher negra escutando a sua intensidade afetiva, movimenta-se em direção ao seu mais íntimo poder de prazer, perfumando-se em chamadas carinhosas de seu corpo amoroso. Essa afetividade sexual é sua força para apreciar os seus desejos e poder amar profundamente os(as) outros(as). O corpo em brasa amalgamada ao fogo é o poder mais intenso de confiança e amor-próprio da mulher negra.

Prosseguindo com as análises do poema “Fêmea-Fênix” há na terceira estrofe a imagem da mulher negra apresentada como um deserto. O seu corpo encontra-se em um recolhimento consigo mesmo, uma vez que o deserto por ser um lugar vazio, evocando a ideia de isolamento. Mas, não deve ser compreendido a partir de sentimentos negativos como um sofrimento, e sim, como um encontro com a interioridade. A mulher negra dispõe-se a ser uma recolha propositalmente para contemplar a sua própria companhia. Ela não teme o isolamento, pois sabe dos perigos de percorrer a caminhada do seu próprio ser, uma vez que o ser apresenta em seu aspecto a característica de se encobrir e se ocultar, e assim, no seu modo de se aparecer acaba dissimulando a si mesmo e encobrindo-se. Por mostrar-se como uma aparência entendendo-a como verdade, o ente oculta a si mesmo, encobrindo o seu ser, dissimulando-se (HEIDEGGER, 1999, p. 135). Por isso, ela conhece o vazio da miragem, porque as aparências podem nos enganar, atraindo ao que não é verdadeiro, levando-nos a uma ilusão.

Entretanto, quando o recolhimento de si mesmo é concentrado, atentando-se para a sua escuta, encontramos-nos com o silêncio. A mulher negra é um deserto, no qual não há os ruídos do mundo, mas vigora o silêncio, este retraimento recolhendo-se em si próprio, calada em si mesma, fundindo ao só. Ela atravessa em sua superfície corporal, incorporando profundamente em seu ser, escutando-o para assim aparecer em uma nova totalidade existencial. Esse recolhimento não é fácil, é trabalhoso atentar-se para um recolhimento, pois

é um caminho longo e meditativo, exigindo um esforço cuidadoso. Por esse motivo, o corpo feminino negro apresenta-se banhado em suor, mostrando a sua grande caminhada que percorreu em seu silêncio. Com essas reflexões podemos também deduzir que o corpo negro feminino é uma solidude, escolhendo encontrar-se com o seu silêncio, tocando a sua essência, permitindo-se saber mais quando se volta para diante do ser.

A última estrofe do poema temos a mulher negra anunciando que é ela é quem dá a vida insistentemente por ser uma vitalidade amorosa com apetite sexual e sensual, por ser um corpo audacioso entregando-se a paixão intensa, por ser uma infinita união da vida que vigora em seu ser feminino. E por ser vitalidade que transforma as sementes – o sêmen – em frutos, ela sempre será reprodutora fecundando a vida. Sendo um ciclo constante e infinito, o corpo feminino sempre fará nascer novamente um outro ser. Por isso, “renasce flor fecunda” possuindo a natureza da terra: dá a vida, “todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 878). A terra assemelha-se e identifica-se com a mulher e mãe, que gera todos os seres, alimenta-os, e posteriormente recebe novamente deles a semente para ser fecundada.

Todas essas imagens ditas no poema do corpo feminino negro são para apresentar o seu reaparecimento cíclico de ser uma fênix: o eterno recomeçar, sempre precisando lançar-se por caminhos árduos e retornar dele mais sábia e forte. Essa mulher negra possui um corpo corajoso, pois é uma fêmea-fênix, com o poder de consumir-se em uma fogueira e renascer de si mesma, significando assim, a regeneração e a vida, possuindo uma “vontade irresistível de sobreviver, bem como da ressurreição e do triunfo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 422). O corpo negro feminino, considerado como objeto e excessivamente sexualizado pelos ideais opressores da escravidão, e do pensamento dualista, nesse poema é reconstituído como um ser resistente, sábio, afetivo e vitalício, pois carrega em si a força da água, do fogo, da terra e o ardor fecundo, todos criadores poderosos da vida.

Logo, a mulher negra é uma fênix sempre se criando e recriando-se constantemente, constituindo-se em um ser corporal com potencialidades de transformações que a ativam e reativam a sua vida, mantendo-a vivificada. O seu corpo é um contínuo ser em modificação e transformação, caminhando por percursos cíclicos, movendo-se por suas instâncias de permanências e de alterações constantes, como nos diz Miguel Almir Lima de Araújo, em seu livro *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar* (2008). Ela é um movimento rítmico de vivências, potencialidade criativa recriando-se em suas tessituras de ser existência no mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longo é o caminho para percorrer o dizer poético de um povo que sempre teve o seu ser corporal abandonado nos escombros do navio negreiro. Afogados em alto-mar, deixados no meio do caminho em “deslizantes águas”, escorregando em pedras com os seus sonhos sendo desfeitos pelo trajeto violento. Do mesmo modo, os outros irmãos de cor que conseguiram sobreviver ao percurso marítimo foram despedaçados em partes menores, porque a tríplice união entre o racionalismo, religião e escravagismo “é capaz de dissecar o corpo enquanto toma como objeto, coisa morta [...]” (TIBURI, 2004, p. 81).

Longo e árduo é o caminho de uma poeta para buscar o corpo negro feminino violentado por conceitos destoantes e disformes, esquecido e sepultado em determinações depreciativas, ecoando lamentos por ter a sua existência violada e hipersexualizada, por ter a sua infância perdida, sendo necessário redescobri-la em suas verdadeiras curvas dançantes de ser movimentos profundos de práticas e saberes plurais. O corpo feminino negro por ser aprisionado ao imaginário da colonização pensa sobre si mesmo de forma equivocada. Esse corpo vive traumatizado por acreditar ser algo errado, pois é considerado estranho conforme os conceitos apresentados pelo olhar escravocrata. Por isso, a poeta retorna ao passado e com a palavra busca reconstituí-lo em “frutescências” poéticas de ser criação e de ser mistério.

Esse caminho é necessário para conduzir os desatentos a uma interpretação da própria compreensão do ser negro e acordá-los dos seus conceitos injustos, que o definem em uma determinação usual. Assim, ao navegarmos pelos caminhos poéticos tecidos por Conceição Evaristo, mergulhamos no silêncio de sua poesia e aprofundamos em cada poro da pele étnica que reveste o povo negro, escutando atentamente os dizeres que chamam os seus corpos a virem a ser presença sensível e poética.

Durante essa caminhada navegante sempre indo e voltando pelas páginas da obra, encontramos-nos em mares revoltos que nos apresentam os corpos negros movimentando-se em um percurso doloroso, guardando em suas peles as lembranças amargas da escravidão, cujo sistema continua a considerá-los como um organismo usável e descartável. Durante muito tempo eles foram apagados, ocultados, com as suas vozes inaudíveis, obrigados a calarem-se. Assim, “é preciso resgatá-los [...] de dentro dos escombros abandonados de um naufrágio” (TIBURI, 2004, p. 39). E por isso, os seus poemas conjuram e gritam, soltando o silêncio para deixar dizer o seu ser.

Da conjuração dos versos
- nossos poemas conjuram e gritam -

O silêncio mordido
rebela e revela
nossos ais
e são tantos os gritos
5 que a alva cidade,
de seu imerecido sono,
desperta em pesadelos.

[...]

20 E não há mais
quem morda a nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.
25 E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
30 que se quer livre.

(EVARISTO, 2017, p.84 -85)

As vozes mudas caladas do povo negro não são ausência de fala, pelo contrário, “engasgadas nas gargantas” é um dizer guardado dentro de seus corpos que encontram na poesia uma abertura para dizer os sentidos de suas existências, como é dito na última estrofe do poema. O silêncio é abertura para a linguagem acontecer, que diz em versos gritantes as suas peles de memórias e seus corpos de frutescências. Os versos de seus corpos querem ser livres para conjurarem e gritarem por si mesmos o âmagos de serem negros. Os corpos negros “cúmplices do silêncio” (TIBURI, 2004, p. 37) são os que sentem desde dentro da palavra que os constituem. Assim, como seres de linguagem, guardando em si mesmos o silêncio que vive pulsante em seus corpos, atentam-se para a escuta da linguagem, possibilitando que a palavra poética, a filha da memória, coloque-os em movimentos de ir e vir como as águas do oceano, buscando os esquecidos, buscando a suas origens para chamá-los a presença e reconhecerem-se uns nos outros, inteiros.

O silêncio da poesia, latente em cada poro dos corpos negros, tocando-os profundamente em suas texturas, movimenta-os para despertarem as suas essências mais íntimas, movimenta-os para compreenderem as suas origens mitológicas, constituindo a sua memória. E assim, os corpos negros entrelaçados ao poético, aos ritmos sonoros de seu canto e as suas recordações e experiências, conhecem-se como sensíveis: enlaçado no tecido da vida

enovela-se indiscernível em um duplo sentir-se sentindo, descobrindo-se em saberes primordiais, em potências criativas e vividas e em movimentos de existência.

É necessário buscá-los dos porões do navio negreiro, também porque, os corpos negros são os grandes esquecidos. São tão esquecidos e abandonados por uma sociedade colonial a tal ponto, que eles mesmos se esquecem e encobrem-se em uma aparência qualquer e racionalizada, aparecendo-se propriamente como ele não é. Desse modo, eles compreendem que essa seja a sua verdade, conseqüentemente, iludem-se por acreditarem que a aparência é a sua essência, sem notarem que estão se enganando, ficando encobertos por si mesmos, caracterizando-se como inadequados, prisioneiros e carcereiros de si mesmos.

Entretanto, o próprio encobrimento tende a ser descoberto, pois ele não é fechado em si mesmo, mas um colocar-se em uma cobertura, um abrigar, “na qual se preserva a possibilidade essencial do surgir” (HEIDEGGER, 2008a, p. 239-240). Assim, os corpos negros, por terem essa possibilidade do surgir, podem ser guiados pelo poeta para encontrar a sua verdade, porque ao serem esquecidos e silenciados, eles precisam de intérpretes para instaurá-los pela palavra que os chamam a presença, desvelando o seu sentido.

A poesia é o caminho necessário para pensar o que ela, enquanto palavra nomeadora, nos diz: uma interpretação da própria compreensão do ser de um povo. A palavra poética de Conceição Evaristo é uma linguagem primordial de um povo, porque é na poesia que o povo negro entra na história e começa a buscar o sentido de sua existência, de sua própria realidade, constituindo assim, a sua memória. A linguagem do poema fala e mostra o mais íntimo do povo negro, atém-se para o mais sensível do ser corporal negro, lembra-os de suas origens. A palavra poética recolhe o passado de um mesmo povo para guardar a força resistente de um corpo sábio que encontra o “abraço à vida”.

Ela é a potência mais verdadeira do ser corporal negro. O corpo negro é a sua linguagem poética porque é com ela que ele anuncia chamando o seu ser, fundamentando a sua existência. É na poesia que o povo negro estará em contato com o mais íntimo do seu ser, que se faz presente corporalmente, descobrindo-se como um sensível, entrelaçado em seus movimentos que se abrem para o mundo de possibilidades plurais, “um constante estar-sendo em seus processos de mutação, de recriação e transformação” (ARAÚJO, 2008, p. 74). Diante disso, o corpo negro não é uma coisa pronta e acabada, não pode ser pensando puramente por aspectos biológicos, ele é uma abertura de possibilidades, um vir a ser contínuo em múltiplas existências possíveis.

O corpo negro por ser esse constante estar-sendo criativo, não é somente os movimentos de suas recordações, ele é também outros movimentos de experiências, tornando-se como

uma obra de arte, pois constitui-se um todo de significações (MERLEAU-PONTY, 2006) que se abre em pluralidades, sempre se reinventando. Longe de ser um prisioneiro amarrado ou imobilizado em grades que o impedem de encontrar a si mesmo, ele é um saber que não é um acúmulo de conhecimentos, mas a descoberta de ser o que ele é. Consideramos a sabedoria corporal semelhante às reflexões de Heidegger que a compreende como uma atenção em escutar, que recolhe “o sentido originário de sua descoberta” (PESSOA, 2003, p. 72). A sabedoria é a compreensão do corpo negro em seu próprio ser.

A descoberta do corpo negro de ser o que ele é, não encontraremos em nenhuma ideia biologista ou racionalista. Um ser corporal se dá no entrelaçamento em que ele se faz silêncio, linguagem, memória e experiências, guardando o dizível e indizível pela linguagem. Por ser esse entrelaçamento, ele é inseparável da linguagem que o constitui e o instaura como ser, pois, desde sempre e primordialmente, somos linguagem que fundamenta a nossa existência (HEIDEGGER). E o corpo negro sente vibrando dentro de si mesmo em seu silêncio recolhedor um diálogo poético, movimentando-se para anunciar o ser.

Por essa perspectiva, o corpo negro sendo esse reversível duplo de silêncio, escuta e linguagem, memória e poesia, tocante e tocado, móvel movente, um entrecruzamento entre dores e forças vitais, pode ser então, compreendido como o *logos* recolhedor que tudo une, reúne, guardando o que se apresenta, dizendo o que o seu ser é, como afirma o autor Manuel Antônio de Castro, em seu *Dicionário digital de poética e pensamento* (2023). Isso porque, o corpo negro como ser de linguagem cria-se e recria-se, busca-se, recorda e encontra-se na palavra. E entre a linguagem do corpo e o corpo da linguagem, ele encontra-se como poesia: uma abertura da existência, que se dá a manifestação do ser.

Ele manifesta-se na palavra poética. Inseparável dos ritmos poéticos, é guardado por ela, constituindo a sua memória. O corpo negro sendo chamado a ser presença na palavra poética, é ele mesmo a linguagem, a experiência, a memória, os movimentos sensíveis e afetivos. Portanto, escutando não a razão calculista, mas o corpo negro poético, é sábio concordar que ele é tal como o *logos*: tudo une, reúne e diz. O ser negro é ser de potência poética, a palavra que recolhe, guarda e acolhe os outros corpos negros em peles de memórias e em corpos de frutescências.

Durante esse estudo realizamos um longo caminho reflexivo para escutar atenciosamente a palavra poética de Conceição Evaristo. Concentramos nossas leituras em torno do seu fazer poético, lendo-o e analisando-o a partir de pensamentos poéticos e filosóficos, que nos conduziram a compreender os sentidos ocultos do ser corporal negro, desvendados no silêncio de sua poesia. Como a poesia é a linguagem primordial que

fundamenta a existência de um povo e constitui a sua memória, logo, escutamos o que os seus poemas nos dizem, recolhendo em sua linguagem o que se apresenta e se mostra, despertando-nos para a essência mais íntima do corpo negro. A partir disso, mordemos as palavras ditas de sua composição poética, saboreando cada camada significativa de seu verbo.

No primeiro capítulo, apresentamos os passos percorridos por Conceição Evaristo em sua caminhada literária e acadêmica-profissional. Recolhemos informações sobre a sua biografia, como iniciou o processo de sua escrita poética e a entrada de seu nome e obras no mercado editorial nacional e internacional. Também apresentamos as discussões acadêmicas empreendidas nas universidades, que produzem reflexões teóricas e literárias sobre as suas obras. Além disso, apresentamos todos os seus primeiros poemas publicados nos Cadernos Negros, mostrando o que cada um deles nos dizem. Logo em seguida, apresentamos o próprio pensamento reflexivo de Conceição Evaristo, que se atenta para a poesia negra que mostra os sentidos do ser corporal negro. Esse percurso possibilitou apresentarmos nas próximas seções uma reflexão poética meditativa, fazendo-nos pensar em torno da essência da linguagem de Conceição Evaristo, que canta o ser em ritmos poéticos e concentra-o em um dizer meditativo. Nessas discussões, constatamos que a poesia e o pensamento, embora sejam diferentes, pois um apresenta o ser em ritmos e outro apresenta-o em um recolhimento meditativo, aproximam-se porque são caminhos significativos da linguagem que evocam o sentido do corpo negro.

Posteriormente, no segundo capítulo, analisamos a organização e a produção poética, buscando compreender como Conceição Evaristo estruturou a composição da sua obra e também como se caracteriza a escrita de seus versos. Assim, explicamos os processos utilizados em seu exercício poético. Lendo e analisando toda a obra, evidenciamos que a linguagem de seus versos evoca a presença da memória, de uma voz feminina e negra, de vozes coletivas, apresenta a condição humana de classes sociais menos favorecidas e vozes anunciando suas existências corporais em diferentes situações cotidianas. A partir disso, notamos que cada conjunto da obra anuncia na palavra poética diferentes saberes corporais, movimentando-se ritmicamente em uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. A linguagem de seus poemas recolhe as mobilidades que os corpos negros manifestam. Em suas imagens e ritmos transparece as potencialidades vitais que lança o ser negro sem cessar para diante em criações e recriações contínuas.

No terceiro capítulo, procuramos investigar e compreender o que significa a sua obra ser nomeada e apresentada como poemas da recordação e outros movimentos, pois partimos das reflexões heideggerianas que o nome pode dar a conhecer, configurando-se em um dizer que

indica como algo deve ser experienciado e guardado. Dessa forma, buscamos em toda a obra, os poemas que nos indicassem e nos levassem ao sentido do fazer criativo e poético de Conceição Evaristo. Ao analisarmos os poemas “Recordar é preciso”, “Da calma e do silêncio” e “Ao escrever”, interpretando-os conjuntamente com outros poemas da obra, constatamos que sua poesia leva o poeta a retornar às origens de seu povo, regressando ao ponto de partida para que ele possa buscar os corpos negros esquecidos e chamá-los a virem à presença, trazendo-os à lembrança para reconstituí-los em potências vitais.

Com a movimentação da palavra poética guiada pelo poder reminiscnte da memória evocando novamente a presença corporal do ser negro, notamos que o próprio corpo negro se sentindo prisioneiro das amarras das conceituações excludentes e desejando ser livre para cantar o âmago de seu povo, encontra dentro de si mesmo a linguagem em vibrações poéticas de sua existência, anunciando-a em movimentos rítmicos para marcar a permanência do seu ser, reconhecendo-se como movimentos de existência. Porque “sem o corpo, esse movimento é impossível, pois ele é imperioso, necessário. Urgente” (BARCELOS, 2019, p. 41)

Ao entendermos que o corpo negro é um ser mesclado com a poesia, a memória e outras experiências, aprofundamos na última seção o entrelaçamento entre o corpo e a memória, procurando compreender de que forma esse elo evocado pela palavra poética conduz o ser negro a ser um corpo sapiente. Durante as análises, constatamos que essa relação tecida pela palavra poética evoca a presença do passado, relembrando ao ser negro o saber resistente de buscar e movimentar-se para a vida de possibilidades, porque o corpo negro é um sensível, que se move movendo enquanto uma vida pulsante em direção à multiplicidade aberta e indefinida, no qual as relações são de envolvimento mútuo. Logo, por ser essa força de movimento reminiscnte, poético e sensível, guarda em si mesmo o que ele é: uma potência criativa que recolhe, guarda e acolhe as suas recordações e outros movimentos.

Nesta pesquisa voltamos a nossa atenção para os poemas da recordação e outros movimentos, concentrando-se em escutar o que a linguagem de Conceição Evaristo fala. Isso porque a sua linguagem diz, deixando vir a presença o ser corporal negro, recolhendo o seu sentido. Ao escutarmos os seus poemas, estabelecemos com toda a obra um diálogo, no qual somos tocados pelas camadas mais profundas dos corpos negros. Entrar em contato com o seu dizer poético já nos coloca em um saber essencial, pois concentramos em um recolhimento para a complexidade da própria existência afro-brasileira. Logo, a palavra poética de Conceição Evaristo constitui-se como um poeitar pensante, pois a sua criação nos coloca em um pensar atencioso, voltando a nossa atenção para o saber essencial da existência corporal negra, porque a sua linguagem fundamenta-a. É uma poesia de recordação contínua da

essência aberta do ser negro, que a direção sempre precisará movimentar o povo negro de volta a pensar. A sua palavra nos faz recordar e movimentar para as questões mais fundamentais: saber essencialmente mais da essência humana, corporal, coletiva, ancestral e poética de um povo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras literárias de Conceição Evaristo

EVARISTO, Conceição. *Poemas de Recordação e Outros Movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 124p.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de Recordação e Outros Movimentos*. vol. 1. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. 72p.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 120p.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 200p.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016. 142p

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116p

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. 5. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 114p.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022. 136p.

Obras acadêmicas de Conceição Evaristo

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. 162f. Orientadora: Pina Coco. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 1996.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. *Poemas malungos: cânticos irmãos*. 2011. 172f. Orientadora: Laura Padilha. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Letras, Niterói, 2011.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Escritoras mineiras: poesia, ficção e memória*. vol.1. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 11-17.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barro. *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. 2. ed. v.5. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/mulheres-no-mundo-etnia-marginalidade-e-diaspora-2a-edicao>. Acesso em: 11 de dez. 2021.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombada na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida. (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p.132-142.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de Nascimento de minha escrita” In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

Referências sobre Conceição Evaristo

ALMEIDA, Jacqueline de. *Mulheres negras contam suas histórias por entre os caminhos da poesia brasileira: as vozes de Conceição Evaristo e Miriam Alves*. 2020. 188 f. Orientador: Edgar Roberto Kirchof. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-graduação em Educação, Canoas, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9057404#. Acesso em: 21 set. 2021.

ÁLOS, Anselmo Peres. O lirismo dissonante de uma afro-brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 286-288, jan-abril, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mdjMxdxWk9hBznPWYJGVHcJ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.

CAMPOS, Cecy Barbosa. A poética de Conceição Evaristo. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida. (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 272-284.

COSER, Stelamaris. Circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.).

Escrevivências: Identidade, Gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018. p.15-29.

CERQUEIRA, Janice Souza. *Da Literatura afro-brasileira à poesia afrofeminina de Conceição Evaristo*. 2017. 111f. Orientadora: Rosana Ribeiro Patrício. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santos, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5365822. Acesso em: 12 set. 2021.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações: Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Constância Lima. Marcas da violência no corpo literário feminino. In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências: Identidade, Gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018. p. 146-157.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, v.14, n.1, 2006, p. 305-308.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência. In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências: Identidade, Gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018. p. 209-219.

FIALHO, Elisângela Lopes; DUARTE, Eduardo de Assis. Conceição Evaristo: literatura e identidade. *Literafro*. Belo Horizonte, p.1-5. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/199-conceicao-evaristo-literatura-e-identidade-critica>. Acesso em: 22. jan. 2022.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. 2009. 128f. Orientadora: Constância Lima Duarte. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Belo-Horizonte, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7TTGA8/1/disserta_ao_mestrado_backup_revisado_2.pdf. Acesso em: 23 jun. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O mar onduloso da memória. In: DUARTE, Constância Lima; CORTÊS, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org.). *Escrevivências: Identidade, Gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. 2. ed. Belo Horizonte: Idea, 2018. p. 309-322.

LIMA, Omar da Silva. *O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Magalhães*. 2009. 172f. Orientadora: Rita de Cassi Pereira dos Santos. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Literatura, Brasília, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4137/1/2009_OmardaSilvaLima.pdf. Acesso em 11 jun. 2021.

MACHADO, Bárbara Araújo. “*Recordar é preciso*”: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008). 2014. 130f. Orientador: Marcos Alvito Pereira de Souza. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em História, Niterói, 2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1824.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

OLIVEIRA, Adriele de Jesus. *O rompimento da máscara de ferro: vozes e representações femininas negras no cinema de Sérgio Bianchi e em poemas de Conceição Evaristo*. 2020. 114f. Orientadora: Mírian Sumica Carneiro Reis. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1O9ype6sQV0tZlrZRq1M_cPhelfnGTpWR/view. Acesso em: 12 nov. 2021.

PAULA, Claudemir da Silva. “*Negra sem Reticências*”: Corpo e Corporeidade na poesia de Escritoras Afro-Brasileiras. 2015. 186f. Orientadora: Cláudia Maria Cenevica Nigro. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-graduação em Letras, São José do Rio Preto, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154712>. Acesso em: 24 fev. 2021.

SANTOS, Bruna Carla dos. *Percursos da memória em poemas de Ana Cruz e Conceição Evaristo*. 2017. 75 f. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SantosBC_1.pdf. Acesso em: 12 jul. 2021.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo*, Paula Tavares e Conceição Lima. 2016. 271f. Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626131325.pdf. Acesso em: 02 abr. 2021.

SOUZA, Emilene Corrêa. *A questão da memória identitária afro-brasileira na poesia de Ana Cruz e Conceição Evaristo*. 2014. 105f. Orientadora: Jane Fraga Tutikian. Dissertação (Mestrado em Literaturas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2014. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/104893?locale=pt_BR. Acesso em: 22 ago. 2021.

SOUZA, Heleine Fernandes de. *Poesia afro-feminina e resistência ao epistemicídio através das poéticas de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento*. 2019. 192f. Orientador: Alberto Pucheu Neto. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). 2019. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-graduação em Letras, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7962483. Acesso em: 21 ago. 2021.

Bibliografia geral

ACIZELO, Roberto: *Um pouco de método: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2016. 208p.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidade do amor e da sedução*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. 198p.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar*. Salvador: EDUFBA, 2008.

ASSUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1975. 203p.

ARRUDA, Ângela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

AUGEL, Moema Parente. Geografias imaginárias: África na poesia afro-brasileira contemporânea. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida. (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p.187-211.

BARCELOS, Danilo. *Sensações sem sim*. São Paulo: Alma Mater, 2019. 128p.

BARCELOS, Danilo. *As coisas que são uma só no plural dos nomes Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos*. 2015. 311f. Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger. Coorientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-graduação em Letras, Espírito Santo, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/jspui/bitstream/10/3186/1/TESE_DANILO_BARCELOS.pdf. Acesso em: 05 jan. 2022.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas. vol. 1. 3. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora brasiliense, 1988. 101p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990. 227p.

CAMINHA, Iraquiton de Oliveira. *10 lições sobre Merleau-Ponty*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. 111p.

CAMPBELL, Joseph. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Tradução de Tônia Van Ackerj. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CANDAU, Jöel. *Antropologia da memória*. Tradução de Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 164p.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009. 177p.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: jan. 2023.

CHAUI, Marilena. *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Pont*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história*. Dourados, Mato Grosso do Sul: Ed. UFGD, 2014. 114p.

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Aline. Um pouco de história dos cadernos negros – período de 1978 a 2008: uma história que está apenas começando. In: *CADERNOS NEGROS: Histórico*. São Paulo: Quilombhoje. 2008. p. 19-39. Disponível em: <https://issuu.com/mbantu/docs/historicotresdecadas>. Acesso em: 09 jun. 2022.

COSTA, Daniel Santos. Cena e conhecimento: esboçando corpos emblemas. In: COSTA, Daniel Santos (Org). *Estudos sobre o corpo*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017. p. 09-30.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editô Ltda, 1988.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar Editorial, 1991.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.) *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 2. Consolidação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.) *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. 294p.

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução de Claudia Berliner. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 80p.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. *Como leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Introdução de Affonso Romano Santana. Tradução de Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. 167p.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamémnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 198p.

FERREIRA, Gilmar Leite. *Corpo e poesia: para uma educação do sensível*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017. 149p.

FREIRE, João Batista. *De corpo e alma: o discurso da motricidade*. 4.ed. São Paulo: Summus, 1991.

GALLO, Sílvio. Corpo ativo e a filosofia. In: MOREIRA, Wagner Wey. *Século XXI: a era do corpo ativo*. São Paulo: Papirus, 2006. p. 10-35.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176p.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Como se aproximar da poesia como um modo de atenção. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. 180 p.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. 229p.

HEIDEGGER, Martin. *Cartas sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Tradução de Claudia Pellegrini Druker. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2013. 224p.

HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

HEIDEGGER, Martin. Aletheia (Heráclito, fragmento 16). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a. p. 223-249.

HEIDEGGER, Martin. Logos: Heráclito, fragmento 50. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a. p. 183-203.

HEIDEGGER, Martin. Moira: Parmênides VIII, 34-411. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a. p. 205-226

HEIDEGGER, Martin. O que quer dizer pensar? In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a. p. 111-124.

HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Tradução de Sérgio Mário Wrublevski. Petrópolis: Vozes, 2008b.

HÜNE, Leda Miranda. O poeitar pensante. In: BERARDINELLI, Cleonice; HÜHNE, Leda Miranda; PEGORARO, Olinto A. *Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poeitar pensante*. Rio de Janeiro: Uapê, 1994. p. 55-82.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia. *Diálogos sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.192p.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMAS, Louisy de. *La petite mort: transgressão e gozo erótico*. 2014. 123f. Orientador: Marcos José Müller Granzotto. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia africana desde saberes ancestrais femininos: bordando perspectivas de descolonização do sert-tão que há em nós. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as)*, [Goiânia], v. 12, n.31, p. 27-47, jan./fev. 2020. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/adilb%C3%AAnia_freire_machado_-_filosofia_africana_desde_saberes_ancestrais_femininos_-_o_sert%C3%A3o_que_h%C3%A1_em_n%C3%B3s.pdf. Acesso em: 29 jul. 2022.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. A estilística do som. In: MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. São Paulo: Edusp. 4. ed, cap.3, p. 45-96.

MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. 1. ed. Portugal: Antígona, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. *Letras de Hoje*, Rio Grande do Sul, v. 34, n.1, p.7-31, março. 1999. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/169696/000298425.pdf>. Acesso em: 12 set. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice, (1908-1961). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 271p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Uma fenomenologia do corpo*. 1. ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010. 126p.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo: PUC, n. 10.1993. p. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 12 jan. 2023.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (Org.). 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 181p.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Rosalva Simões de. O ritmo no verso e na prosa. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 4, p. 35-45, 1984. Disponível em: <https://xdocz.com.br/doc/o-ritmo-no-verso-e-na-prosa-w3nr44936yoyj>. Acesso em: 23 mar. 2022.

OWEN, Lara. *Seu sangue é ouro: resgatando o poder da menstruação*. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 1994.

PARIZI, Vicente Galvão. *O livro dos Orixás: África e Brasil*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savar. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. Perspectiva, 2005. 123p.

PEIXOTO, Adão José. Os sentidos formativos das concepções de corpo e existência na fenomenologia de Merleau-Ponty. *Revista da Abordagem Gestáltica*. vol.18, n.1, pp. 43-51, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v18n1/v18n1a07.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2020.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

PESSOA, Fernando Mendes. *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger*. Vitória: EDUFES, 2003. 150p.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1997.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 220p.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Antônio Wagner Veloso. *Poesia e pós-metafísica em Heidegger*. 1. ed. Curitiba: CRV, 2011. 110p.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. A expressividade dos fonemas da língua portuguesa. *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, v. 38, n. 1, p. 71-81, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/8416/5721>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SOUZA, Juliana Braz de. *Trajetórias educacionais formais de mulheres negras: entre exclusões e resistências*. 2021. 53f. Orientadora: Claudia Glavam Duarte. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Educação do Campo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/220369>. Acesso em fev. 2023.

TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza, a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, 301p.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses: estudo e tradução*. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. 121p.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Brasiliana, 1955.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2. ed. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 109-119.

WELLEK, René. O nome e a natureza da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Unesp, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.