

A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo

DAVI NUNES DOS REIS*
THIAGO MARTINS PRADO**

RESUMO: Ao investigar a obra da escritora Conceição Evaristo por meio de uma teoria da narração contemporânea, analisam-se as técnicas de encaixe de focos narrativos no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* como um recurso que faz emergir a polissemia de vozes interditas. Com o objetivo de demonstrar como as microficcões – templo narrativo em que as personagens-narradoras testemunham suas histórias na obra – conseguem representar personagens complexas, este trabalho utiliza-se de estudos da teoria narrativa. Termos-chave como narrador pós-moderno, de Santiago (2002), foco narrativo e personagem-narrador pós-moderno, de Prado (2011), são utilizados visto seus funcionamentos peculiares na contemporaneidade e suas características explícitas na obra analisada.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; Microficcões; Narrativa pós-moderna; Narrativas encaixadas.

ABSTRACT: Studying Conceição Evaristo's *oeuvre* from the perspective of a theory of contemporary narration, this paper analyzes the techniques of insertion of narrative focuses in the short story collection *Insubmissas lágrimas de mulheres* as a resource that makes emerge the polissemia of interdicted voices. With the purpose of demonstrating how the microfictions – a narrative temple in which narrator characters witness their stories in the work – can represent complex characters, this work uses studies of narrative theory. Keywords as postmodern narrator, from Santiago (2002), narrative focus and postmodern character-narrator, from Prado (2011), are used, when observing their peculiar workings in contemporaneity and their explicit characteristics in the work analyzed.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; Embedded Narratives; Microfictions; Postmodern Narrative.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – 41150-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: ungareia@gmail.com

** Doutor em Letras, Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – 41150-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: minotico@yahoo.com.br

Introdução: as premissas teóricas das técnicas de encaixe de narrativas

A ênfase na análise sobre as técnicas de narrativas encaixadas no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* possibilita estudar a obra da escritora mineira Conceição Evaristo por um viés estético próximo aos estudos contemporâneos de narração. A intenção, aqui, surge da necessidade de deslocar a crítica à obra de escritoras e escritores negros a um nível mais estético-estrutural, que, ao mesmo tempo, possa alimentar e ser retroalimentado pelas abordagens sociológicas e culturais já vastas para essa obra.

Visto isso, as técnicas de encaixes de focos narrativos explicitadas por Prado (2011, p. 67) “como uma necessidade de releitura e modificação das categorias e estruturas de narração”, são, neste trabalho, a base para a investigação dos elementos formais da obra, que é composta por treze contos. Assim, a mobilidade dos focos narrativos e seus movimentos, ritmos e formas de encaixe em *Insubmissas lágrimas de mulheres* são categorias importantes para a percepção de como se articulam os elementos basilares da obra.

Um conceito importante para esse intento é o de narrador pós-moderno, o qual Santiago (2002) define como o ser que, já desvanecido nas ruínas de suas experiências mortas na modernidade, volta-se agora para a observação de outrem, pois é no abismo do outro que o narrador pós-moderno se perde como identidade outrora estável, encontrando o sumo para a escrita literária na atualidade. A observação sobre a alteridade como motivo da narração é, também, a constatação de um silêncio que permite retomar a construção do eu pela escuta do outro; ou, ainda, a percepção da alteridade como princípio narrativo confirma que as definições (universais) do eu da modernidade se deram pela ruína do outro. Dessa forma, as ruínas da modernidade obrigam o narrador pós-moderno a vasculhar as próprias ruínas que a marcha para a modernidade imprimiu e, ao contrário do que Santiago propôs, essa é uma posição propriamente benjaminiana se considerados textos como *Teses sobre o conceito de história*¹.

No livro de contos analisado, a observação é importante, mas junto com outra noção também relevante – o ouvir. No livro, há uma narradora-ouvinte que deambula e escuta histórias de personagens, as quais Prado (2011), indo além da definição de Santiago, denomina de personagem-narrador pós-moderno e que aqui será relevante para analisar a obra de Conceição Evaristo.

¹ A contraposição do texto *O narrador pós-moderno*, que Silviano Santiago empreendeu em relação ao texto *O narrador*, de Walter Benjamin, precisa ser mais bem investigada sob duas perspectivas. A primeira delas está na tendência à redução que Santiago realiza em relação à perspectiva do narrador benjaminiano como sedentário e como uma figura de autoridade derivada da idade mais avançada – quando, em verdade, o outro tipo de narrador benjaminiano, a figura do narrador viajante, estimula uma contação de estórias derivada de suas constantes migrações na descoberta de culturas e trocas de experiências sociais contínuas. A segunda perspectiva deve ser estudada em relação aos contextos de teorização em que os dois críticos se apresentam: Benjamin está num contexto entre as duas guerras mundiais, sugerindo uma teoria da narração que também permita uma cultura pacifista baseada na troca social de experiências solidárias e coletivas ao mesmo tempo em que denuncia os horrores da guerra – tal como o fez também, no mesmo período, Remarque (1981), com o seu romance *Nada de novo no front*; Santiago está num contexto muito distinto, em que a emergência do reconhecimento de grupos minoritários sugere uma teoria da narração que coloque em relevo experiências dispersas que foram marginalizadas pela modernidade e seu padrão de civilização.

Além disso, outro aspecto que será analisado na obra são as microficcões, produzidas pelos encaixes de focos narrativos e por sua distinta mobilidade. Desse modo, na primeira sessão deste trabalho, traça-se a investigação da obra e articulam-se os conceitos dos teóricos já acima indicados para dimensionar aspectos, estruturas e implicações sociológicas e estéticas presentes na antologia. Na segunda sessão, ocorre a análise dos contos do livro e o estudo de como as técnicas narrativas aparecem neles, observando-se os diferentes ritmos e formas de encaixe, de maneira que os contos são divididos em blocos, os quais são construídos de acordo com a mobilidade e o encaixe do foco narrativo neles presente. Assim, os movimentos e a assunção das micronarrativas da personagem-narradora pós-moderna em *Insubmissas lágrimas de mulheres* trazem, através das técnicas que serão analisadas abaixo, algumas das vozes historicamente interditas que se articulam com um embasamento estético peculiar à emergência das minorias.

A narradora-ouvinte e as técnicas de encaixe de foco narrativos

No livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há uma narradora-ouvinte que deambula ouvindo histórias de mulheres – personagens-narradoras – que traçam toda uma trajetória, por meio de encaixes de focos narrativos móveis, com uma sucessão de olhares e perspectivas que possibilitam ao leitor múltiplas interpretações da obra. A narradora pós-moderna se constrói através da alteridade; na escuta do outro, ela é magneticamente atraída pelo abismo do outro – no qual ela se perde em sucessivas “mortes” até o seu aparente desaparecimento. Na perspectiva de Santiago (2002), levanta-se a hipótese de que essa narradora pós-moderna não é mais aquela que narra uma história a partir de uma experiência vivida, mas a que observa, como uma jornalista, a realidade procurando ouvir os que a constituem. Partindo dessas considerações, analisa-se, no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como o olhar dessa narradora para a outra (personagem) que se encontra imersa em sua ação no cotidiano (ambiência ficcional) é, na obra, a substância estética para a feitura literária.

É interessante observar que, num mundo em que verdade e realidade são frutos de disputa por uma hegemonia interpretativa que se instala e não poupa o próprio narrador da ficcionalização que ele empenha, Prado (2011) coloca o narrador e, no extremo, o próprio autor na dimensão de personagens com base na concepção de Foucault (1996) de que tudo ocorre no campo da exterioridade da linguagem, do discurso. Nesse sentido, o autor é um aglutinador de discursos, mas também é o que se torna lacunar em sua morte aparente, em seu desaparecimento no mar torrencial de linguagem, no qual é envolvido e levado – de maneira que tudo está no jogo da representação, da espetacularização da realidade, no qual o narrador pós-moderno é um observador, um personagem-narrador, enfim, de um real diluído e gelatinoso que já é, por si só, ficção.

Assim, tudo é ficção na pós-modernidade. O autor também é um personagem encaixado numa narrativa específica do mundo, num contexto necessariamente limitado no tempo e

no espaço. O autor cria, por meio da linguagem literária, outra ficção, ou melhor, aumenta a produção de ficções, articulada por via da observação de personagens que se encaixam em outras narrativas, que, comungando com o olhar dos leitores, possibilitam uma infinidade de interpretações. Tais interpretações deslocam, de maneira quase absoluta, o estreito olhar do narrador-personagem que, como profetizou Benjamin (1987), na sua inautenticidade e nas ruínas devastadas de suas experiências mortas na modernidade, desvanece-se no mar imensurável da linguagem.

Nessa perspectiva da tradução das funções da narração, os conceitos de autor, narrador e personagem, como participantes diretos dos mecanismos de encaixe dos processos ficcionais que vivenciam na construção de realidades possíveis pela linguagem, nunca devem ser entendidos como instâncias autônomas, e sim como funções necessariamente interconectadas umas com as outras. O olhar do autor, portanto, mesmo com a necessidade, *a priori*, de eternidade, pois ele é o edificador de personagens, o criador de criaturas, é apenas mais um que se soma à interpretação das personagens presentes na obra. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Evaristo (2015, p. 07), por exemplo, explicita isso no texto de apresentação do livro: “Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas”. Observa-se, desse modo, que o olhar da autora se amalgama, se (con)funde com o das personagens, ele se acopla numa dimensão de múltiplos olhares, mas o que mais dinamiza a capacidade polissêmica da obra, como afirma Prado (2011, p. 69) “é a consubstanciação do olhar do personagem com o olhar do leitor que reinaugura possibilidades de interpretação”.

O autor na pós-modernidade se tornou uma espécie de *cameraman*, ou melhor, um documentarista que filma e fita a ambiência, que compõe uma dimensão espacial e até temporal. Ele é o ser que está atrás da câmera, e não consegue ter o controle sobre o olhar das personagens, pois, metaforicamente, o *zoom* da câmera não abarca todos os encaixes de focos narrativos que estendem linhas bifurcadas ou, mesmo, cruzadas de histórias e enredos que se alargam a horizontes quase infinitos de olhar (ou olhares) nas narrativas pós-modernas.

A contemporaneidade, nesse sentido, é construída em sobreposições de ficções, a teatralização da automação cotidiana comporta a todos, no jogo da vida, como personagens. Isso, na obra analisada, se apresenta de maneira ousada, pois coloca no teatro das representações literárias personagens cujo discurso foi e ainda é interdito, apresentando focos narrativos historicamente desfocados, vozes obliteradas e insubmissas.

Ao deambular, escutando histórias de treze personagens femininas, a narradora-ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* apresenta características que permitem enquadrá-la no que Santiago (2002) chama de narrador pós-moderno – aquele que, subtraído da experiência de si, observa o outro. No entanto, no livro, a dimensão do ouvinte, do local de escuta, é mais importante do que a do observador. A escuta é o que desloca o foco narrativo e torna lacunar a narradora, é nela que os encaixes dos focos narrativos acontecem, abrindo-se como um feixe de luz ao horizonte para apresentarem as vozes e as histórias das personagens, e se fecham, ou melhor, se contraem para que a narradora caracterize as ambiências e as situações narrativas nas quais as personagens estão imersas.

A narradora que ouve, abre os ouvidos para a escuta das micronarrativas das personagens, ou melhor, ela se deixa, na malha narrativa, ser substituída por uma personagem falante que surge da necessidade de fazer emergirem as vozes interditas no processo de produção de discursos oficiais. As vozes assim enunciadas, que antes eram uma espécie de ruído incessante, como afirma Foucault (1996), conseguem, como uma espécie de libelo de libertação, adentrar à vitrine escritural de um monumento consagrado e importante: a literatura.

As técnicas de encaixe de focos narrativos apresentadas nos contos podem ser caracterizadas como uma espécie de *jogo de sanfona*, onde o foco narrativo possui mais detidamente dois movimentos rítmicos: a) no primeiro, ele se estende e se contrai da narradora às personagens e das personagens à narradora; b) no segundo, ele se estende às personagens e a narradora assume um lugar diminuto na obra. O enquadramento de uma narrativa na outra, ou o entrecruzamento em níveis que vão fazendo suceder dimensões narrativas às quais Prado (2014) chama de *jogo* – e explicita isso como uma característica ou, mesmo, uma obsessão que se tornou uma condição *sine qua non* na construção das narrativas na pós-modernidade – está presente em *Insubmissas lágrimas de mulheres*. E isso ocorre devido à necessidade de fazer as personagens falarem. E as personagens (com os seus respectivos olhares) na antologia analisada, compõem, de forma decisiva, a estrutura da obra, pois já na titulação de cada conto aparecem seus nomes e elas terão, por meio de encaixes de focos narrativos, suas vozes enunciadas. Desse modo, a nomeação das personagens – Aramildes Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida Daluz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anástacia – destacada nos títulos já coloca as personagens em primeiro plano, pois ela, na dinâmica dos diversos olhares na narrativa pós-moderna, é, de certa forma, o marco, espécie de encruzilhada para a qual se voltam todos os olhares. Ela contém o olhar do narrador e, em sua polissemia, oferece ao leitor múltiplas possibilidades de interpretação.

O personagem na narrativa pós-moderna ganhou maior credibilidade, maior destaque no jogo narrativo, porque a polifonia produzida por meio de sua microficção parece traduzir melhor a fragmentação, os ruídos incessantes em meio aos gritos por representação, a incomunicabilidade (e também as malhas virtuais insossas) que caracterizam a atualidade. Para Prado (2011), o personagem-narrador pós-moderno é, socialmente, resultado de uma demanda política que combate o estereótipo, que é uma forma de redução e apagamento da alteridade, ao mesmo tempo em que promove a investigação de novas formas de produção de objetos culturais no mercado.

Nesse sentido, Conceição Evaristo, em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, ao trazer às microficções as vozes de personagens femininas negras – personagens que, ao longo da história literária brasileira foram representadas de forma negativa, ou seja, tiveram a sua corporeidade e existência reduzidas a estereótipos que variavam num espectro que ia da bestialização à hipersexualização – consegue, no conjunto de contos, por meio de um recurso técnico e estético muito presente nos romances contemporâneos (as narrativas encaixadas),

trazer à malha literária brasileira personagens polifonicamente complexas cujos olhares, relacionados com os dos leitores, possibilitam múltiplas interpretações sobre a tradição literária nacional e sobre as facetas da opressão historicamente presentes no Brasil.

No livro, a narradora-ouvinte transmite uma sabedoria de oitiva, um saber do ouvir dizer, o qual Silviano (2002, p. 46) chama, ao caracterizar o conhecimento transposto pelo narrador pós-moderno, de “sabedoria decorrente da observação de uma vivência alheia a ele”. No entanto, colocamos, aqui, a dimensão do ouvir em um plano de importância maior do que o observar, pois o ouvir, em Conceição Evaristo, está ligado ao conceito de *escrevivência*, cunhado por ela. Esse conceito se refere diretamente à forma como ela contrói a sua literatura, pois a realidade vivencial é, para a escritora, um signo também ficcional, de maneira que as suas experiências e as experiências dos seus pares, ou relatos que lhe chegam de chofre ao ouvido, ganham logo uma dimensão ficcional. Visto que a autora percebe que o que está em jogo é sempre a linguagem, “assenhorear-se da pena” (PALMEIRA, 2012) é uma forma de poder, uma maneira de embate com as interdições que a silenciavam.

Nessa perspectiva, aparece na obra de Evaristo o que Gagnebin (2006) chama de *rastro*, que, sob a responsabilidade ética, são resquícios de histórias que, quando (re)contados, nos fazem não repetir erros ou barbáries ocorridas no passado. Ou como Gagnebin metaforicamente define: a presença do ausente e o ausente da presença. Nesse sentido, tem-se como hipótese que o rastro em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (as pegadas organizadas do esquecimento) está nas vozes interdidas das personagens femininas negras na literatura brasileira, que sempre foram o ausente da presença, o zumbido ininterrupto que ninguém ouvia, mas que estava marcado, ritmado numa passada invisível e constante – presença incessante que Conceição Evaristo, em seu livro, consegue ir registrando, lembranças de uma presença esgarçada e esquecida que está sempre em risco de se apagar definitivamente.

Nesse enunciar de vozes, apresenta-se o papel ético da obra de Conceição Evaristo. Prado (2011), colocando o rastro na dimensão do personagem-narrador pós-moderno, constata que o olhar do personagem possui substância representativa de vasta instabilidade, mas é isso, essa falta de direta materialidade, que gera disputas interpretativas e dinamiza, com poder, a narrativa e gera especulações. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, as especulações demonstram que a polifonia verbal, rítmica e corpórea das personagens femininas compõe, de forma multidimensional, criaturas que eram representadas historicamente via estereótipos – a polissemia, nesse caso, é o direito de expressar diferenças e de combater a redução ao estereótipo. Assim, a narradora-ouvinte, personagem que, de oitiva, transmite o conhecimento que ela extraiu da experiência de outrem e das técnicas de encaixe de focos narrativos, ao possibilitar o enunciar de vozes, o entrecruzar de diversos olhares e o confluir esses olhares transformados nas personagens, constrói múltiplas possibilidades de interpretação e insere o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* na malha estética e literária da pós-modernidade.

Os contos e os encaixes de narrativas

A movença dos focos narrativos não acontece nos treze contos da obra, a técnica de narrativa encaixada aparece em onze deles e, quando ocorre, se dá em ritmos e movimentos distintos entre si, que serão divididos em blocos e cuja análise será o cerne deste artigo. O primeiro bloco é formado dos contos que não possuem narrativas encaixadas, que são “Aramides Florência” e “Natalina Soledad”. O segundo é composto pelos contos cujo encaixe das narrativas oculta a presença da narradora-ouvinte, que são “Shirley Paixão”, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” e “Saura Benevides Amarantino”. O terceiro bloco é formado pelos contos “Adelha Santana Limoeiro”, “Rose Dusreis” e “Regina Anastácia”, que fazem, como já dito anteriormente, o jogo de sanfona, ou seja: neles o foco narrativo sai da narradora-ouvinte, vai para a personagem-narradora e volta para a narradora-ouvinte, estabelecendo um contínuo deslocamento da focalização. O quarto bloco é constituído pelos contos que fazem a movença da narradora-ouvinte para personagem-narradora, mas a presença da narradora se estende mais numa densidade descritiva dos fatos narrativos e só depois se torna lacunar, são eles: “Isaltina Campo Belo”, “Mary Benedita”, “Líbia Moira”, “Mirtes Aparecida DaLuz” e “Lia Gabriela”.

As técnicas de encaixe diversificadas nos contos são responsáveis pela polissemia da obra – óbvio que, relacionadas ao olhar dos leitores, conseguem construir ficcionalidades complexas, pelo lado das personagens-narradoras ou pelo da própria estrutura narrativa. Isso posto, segue-se à análise dos blocos:

I

Os contos “Aramides Florência” e “Natalina Soledad” são os dois contos que abrem o livro, e pode-se observar que somente neles não há narrativas encaixadas, pois as micronarrativas das personagens ficam diluídas no olhar, na perspectiva da narradora-ouvinte. O foco narrativo pouco se move às personagens-narradoras, não se encaixam no enredo as narrativas delas. A narradora-ouvinte se concentra em descrever o que observa, traça a ambiência e os fatos narrativos. Assim, a presença das vozes das narradoras-personagens, Aramides Florência e Natalina Soledad, é lacunar, aparece dissolvida em diminutos trechos de natureza fragmentária, em diálogos isolados, como se pode ver no trecho abaixo:

Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual, estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano. **Esta é minha criança** – me disse a mãe, antes de qualquer outra palavra –, **o meu bem-amado. O nome dele é Emildes Florência.** (EVARISTO, 2015, p. 09 – grifos nossos).

Vê-se, nesse trecho, que o observar e o descrever tem uma dimensão maior do que o ouvir devido ao pequeno fragmento exposto da voz da personagem-narradora, e isso,

hipoteticamente, pode ser descrito como se a autora estivesse observando os horizontes narrativos e o ensaiar das vozes das personagens-narradoras – como as cantoras fazem ao aquecerem as cordas vocais – para poder, nos contos que se sucedem, trazê-las com toda a força de um testemunho. Vale ainda destacar, nessa perspectiva, um fragmento do conto Natalina Soledad:

Rejeitou também a incorporação do sobrenome familiar – Silveira – ao seu nome. E sonoramente, quando o escrivão lhe perguntou qual o nome adotaria, se seria mesmo aquele que aparecia escrito na petição de troca, ela respondeu feliz e com veemência na voz e gesto: **Natalina Soledad**. (EVARISTO, 2015, p. 25 – grifos nossos).

Assim, Evaristo, de forma estratégica, enuncia isoladamente no enredo as vozes das personagens-narradoras, propaga uma espécie de *trailer*, pois o intuito inicial nesses dois contos parece ser transcrever uma exterioridade que irá perpassar todos os contos, o espaço. Coloca-se aqui a dimensão antropológica de Sodré (2002) sobre o espaço; ele o vê como o local próprio de uma cultura diaspórica exilada, no caso, a cultura negra, onde as pessoas precisavam angustiosamente se territorializar visto que foram apartadas das suas terras de origem. Nesse sentido, as personagens em *Insubmissas lágrimas de mulheres* aparecem *exiladas* em seus ambientes – metáfora da história do negro(a) no Brasil – pois a espacialidade é, para elas, o local do desassossego, da opressão. Nesses dois contos, as descrições dos ambientes funcionam como preâmbulo estético da sobreposição das vozes das personagens-narradoras que aparecerão nos demais contos do livro.

II

Os contos “Shirley Paixão”, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” e “Saura Benevides Amarantino” são, no livro, aqueles em que a narradora-ouvinte é mais lacunar. Em “Shirley Paixão”, a sua presença quase é imperceptível, notada obliquamente no início do conto com a frase: “Foi assim – me contou Shirley Paixão” (EVARISTO, 2015, p.27). Depois, torna-se lacunar e, de oitiva, escuta o testemunho da personagem narradora até o final do conto. Vê-se, aí, a assunção da personagem-narradora pós-moderna na obra de Conceição Evaristo como já dito anteriormente. Nesse sentido, Prado (2011, p. 76) explana que “a microficção do personagem nos tempos atuais conquistou maior credibilidade que a tentativa de uma aproximação realística por um narrador distanciado.” Assim, nesse bloco de contos, a microficção ganha o primeiro plano narratológico, assumindo o protagonismo na fabulação: as personagens narradoras têm a sua voz inscrita no corpo da história, testemunhando – o que pode ser visto nesse fragmento do conto “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, em que a narradora-ouvinte aparece de forma fragmentada e desaparece para fazer emergir a microficção da personagem-narradora:

De Imaculada nada tenho – começou assim a conversa de Maria do Rosário comigo –, **mas não me sinto a primeira e nem a última das pecadoras, mesmo porque não acredito em pecados** – continuou. **Esse nome de santa mulher foi invenção do catolicismo exagerado de minha família.** (EVARISTO, 2015, p. 43 – grifos nossos).

Desse modo, a personagem-narradora, através da técnica de encaixe de narrativas, preenche todo o conto com a sua história. As microficcões avultam, impregnam toda a fábula; as vozes das personagens compõem a acústica dissonante do enredo, trazendo à tona a polifonia, as posições que se cruzam e se chocam, demonstrando ocorrências de registros sociais diversos e julgamentos morais que se diferenciam e, por isso, que se tornam mais complexos.

A mobilidade dos focos narrativos nesses contos torna quase completamente lacunar a narradora-ouvinte, como se pode ver no conto “Saura Benevides Amarantino”:

Saura Benevides Amarantino, sem rodeio algum, começou logo me contando a história. **De seus ouvidos, moça,** – me disse ela – **faço o meu confessionário, mas não exijo segredo. Pode escrever e me apontar na rua, como personagem de uma história antes minha e, agora sua. Pouco me importa se me reconhecerem. Todos gritam ou sussurram algo ao meu respeito. Sobre o que falam de mim, nunca afirmei que sim, mas nunca neguei também. Dizem que do amor de mãe nada sei. Engano de todos. Do amor de mãe, sei. Sei não só da acolhida de filhos, de que uma mãe é capaz, mas também do desprezo que ela pode oferecer. Confesso. Dos três filhos que tive, duas meninas e um menino, meu coração abrigou somente dois. A menina mais velha e depois o menino; a filha caçula sobrou de mim. Nunca consegui gostar dela. A aversão que eu sentia por essa menina, em medida igual, era o acolhimento que fui capaz de oferecer e ofereço aos outros. Sou mãe de Idália e Maurino. Os dois me bastam.** (EVARISTO, 2015, p. 117 – grifos nossos).

O foco narrativo escapole da narradora-ouvinte – dilui-se no jogo da linguagem que caracteriza a personagem-narradora pós-moderna – e traz à tona as micronarrativas, de maneira que a técnica de encaixe é, na obra, um paradigma estético para compor as histórias narradas, é a forma prioritária de contar, ou melhor, de trazer à baila as vozes interditadas, que se insurgem, na obra, para compor discursos que foram antes obliterados.

Das microficcões presentes em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, emergem olhares, enredos, horizontes narrativos que se direcionam para perspectivas diferentes da literatura canônica. Assim, tais perspectivas (que a mobilidade do foco narrativo produz) vislumbram também outra representação de Brasil, escamoteada nas malhas discursivas privilegiadas e nas imagens oficiais. Esse constructo de efeitos socioestéticos possibilita criar uma gama de interpretações, uma espécie de mosaico que espelha múltiplas imagens, articulando expressões e subjetividades e colocando o que é subalterno no centro. As personagens narradoras testemunham, mas não em busca de contar uma verdade absoluta, visto que, nesse lastro de linguagem e ficcionalidade, a noção de verdade se relativiza. O enredar das histórias apresenta olhares que se multiplicam quando comungam com os dos leitores, produzindo interpretações variadas – tudo isso compõe a diversidade do narrador pós-moderno ao

cruzar (na sucessão das dimensões ficcionais nas quais todos estão envolvidos) com variadas identidades. Para além dos estereótipos, nesses contos aqui investigados, as personagens-narradoras conseguem, em suas micronarrativas, expor a multidimensionalidade, a polifonia que dá conta da contemporaneidade e de suas fragmentações, as quais as narrativas encaixadas conseguem traduzir.

III

Os contos “Adelha Santana Limoeiro”, “Rose Dusreis” e “Regina Anastácia” são exemplares do ponto de vista da mobilidade dos focos narrativos. Eles fazem, em tons fluidos, o jogo de sanfona: o foco narrativo sai da narradora-ouvinte, vai para a personagem-narradora e volta para a narradora-ouvinte e se abre para as múltiplas especulações do olhar do leitor. Esse bailar possibilita ao leitor dimensões narrativas que se cruzam em camadas e perspectivas diversas na malha narrativa. Os encaixes das narrativas moventes permitem um fluxo dinâmico de olhares que se alargam para infinitas possibilidades. A polissemia dessas narrativas, ao engendrar variados sentidos, consegue, com a sua movença elástica, um efeito tanto cultural, pois relacionam identidades variadas, como estético porque causam um efeito de sentido polifônico, advindo de uma estrutura compositiva contemporânea.

Nesses contos, a narradora-ouvinte aparece, torna-se lacunar e reaparece, pois o foco narrativo é móvel. Ela não se detém, em sua linha narrativa, são muitas as camadas ficcionais a serem exploradas. Em um momento, a narradora-ouvinte caracteriza o ambiente; em outro, a voz da personagem-narradora surge imperiosa, encaixa a sua narrativa, explora horizontes, costura subjetividades. Em seguida, volta para a narradora-ouvinte que traz as suas impressões narrativas.

[...] Não foi esse o desejo do velho, nas primeiras horas da manhã. Aliás, foi sim a sua vontade – me assegurou Santana – mas, embaraçado, não podia. Temia a chacota dos amigos, os olhares indiscretos dos vizinhos e, mais do que isso, a crueldade dos homens jovens ao saberem do triste fato acontecido. Ele passara mal em cima do corpo de uma mulher. Eu não tinha nada a perdoar às meninas, ao meu velho companheiro e nem a mim mesma – afirmou Santana no desfecho da história. [...] (EVARISTO, 2015, p. 38).

A mobilidade do foco narrativo nesses contos é o que permite ao leitor exercer a alteridade. Tal mobilidade consegue fazer o leitor se colocar no lugar do outro, ver a diversidade, considerar as diferentes identidades que estão sempre em jogo, a ambiguidade que a categoria *personagem* apresenta em relação ao tratamento para com a diferença. Dessa maneira, os sentidos literários e discursivos se amplificam nessa obra.

Nesse sentido, a sobreposição da voz das personagens, que se articula e transpõe uma sabedoria que se diferencia do saber do narrador distante – porque é mais uma voz espraiada em teias narrativas que produzem saberes diversificados – avulta perspectivas que se entrecruzam em sua ambiguidade – o que permite especulações variadas e múltiplas em relação aos fatos

narrados. Isso, de certa forma, entendendo a importância que as personagens possuem hoje, demonstra a complexidade e a dissolução do ato de narrar como forma unidimensional do mesmo modo que a historiografia contemporânea, na busca por testemunhos, considera a micronarratividade dos relatos a fim de abordar a multidimensionalidade sociológica das versões dos fatos históricos².

No conto “Adelha Santana Limoeiro”, observa-se, claramente, como a narradora-ouvinte inicia a narração colocando as suas impressões em relação à personagem, segue por três páginas dando conta dos fatos narrativos e depois sucumbe à microficcão da personagem-narradora para, no final do conto, ressurgir em uma pequena descrição fragmentária. Fica evidente o jogo de sanfona que ocorre com esses contos: elasticidade móvel e contração coerente.

[...] Adelha Santana Limoeiro me causou a sensação de que já tínhamos nos encontrado um dia. Detalhe nenhum em seu porte me parecia estranho, posso dizer, nem o nome. Mas não era possível. Ela me afirmou nunca ter saído da cidade em que nasceu, Córrego Feliz. E se de lá ela nunca havia arredado o pé, aquela era a primeira vez que eu pisava por ali, desde o início de minhas andanças em busca de histórias de mulheres. [...] (EVARISTO, 2015, p. 34).

[...] Ele, o pai dos meus filhos, que estava envelhecendo junto comigo. Eu esperava por ele, pelo corpo dele tão conhecido e tão novo. Sim, novo, dado o momento, o instante a ser vivido. E velho, tão velho, dado o tempo que nos percorria. Eu esperava o pouso dele sobre mim, como descanso de uma ave cansada, que reconhece o aconchego de seu velho ninho. Era só isso, era o que eu esperava. [...] (EVARISTO, 2015, p. 39).

[...] o único motivo de ele ser ele: o seu membro. Ironicamente, justo o pedaço de carne que primeiro perdeu a vitalidade em seu corpo. Seu último gesto foi tentar levar as mãos no entremeio de suas pernas. Assim a história dele terminou – não a minha – enfatizou Santana, no final deste relato. [...] (EVARISTO, 2015, p. 41).

No conto “Rose Dusreis”, a movença do foco narrativo ocorre de forma semelhante: a narradora-ouvinte se estende em páginas promulgando o desejo de conhecer a personagem, dá conta da ambiência, das situações narrativas e, depois, há a sobreposição da voz da personagem-narradora. A micronarrativa da personagem-narradora se amplifica, ganhando dimensão primordial no texto e, depois, a voz narrativa volta para a narradora-ouvinte no fim da história. O enredo tem toda a sua órbita voltada para a micronarrativa, que, como potência retirada das ruínas, garante o testemunho do múltiplo nas perspectivas narradas. A microficcão é a força que contém a voz e o olhar da personagem-narradora, a sua história, a transcrição de sua subjetividade, o espaço ficcional por excelência da transcendência narrativa, pois é de onde se pode contemplar a multiplicidade das percepções.

Quando vi Rose Dusreis pela primeira vez, de longe, a bailar no salão do clube da cidade, pensei se tratar de uma menina. Ao me aproximar dela, vi, diante de

² Peter Burke (1992), ao defender experiências literárias contemporâneas como uma forma de ampliar a própria análise dos historiadores, apresenta a multivocalidade e a micronarratividade como estratégias pertinentes a essa nova forma de escrita da história.

mim, uma mulher de porte pequeno a aparentar uma extrema felicidade. O que chamou minha atenção e aguçou minha curiosidade em relação a ela foi o fato de que, dentre tantas mulheres no baile, várias delas desacompanhadas, inclusive eu, muitas sobravam à espera de um convite para dançar, menos Rose Dusreis (EVARISTO, 2015, p.105).

[...] eu me lembrava da resposta que me foi dada naquele momento. Ternamente, Atíla Bessa pousou a mão em minha cabeça e me disse que o meu tipo físico não era propício para o balé. Eu tinha oito anos somente. Só com o passar do tempo, pude entender o que foi dito naquela fala. [...] (EVARISTO, 2015, p. 109).

[...] Rose Dusreis se entregava ao baile da vida, numa coreografia moderna, que ela mesma havia criado, a partir de uma dança tradicional de uns povos africanos, a que ela havia assistido um dia na região de Kendiá, em uma viagem, como integrante do corpo oficial do balé de sua cidade natal, Rios fundos; a aprendizagem de Dusreis foi além da dança. [...] EVARISTO, 2015, p. 115).

No conto “Regina Anastácia”, a mobilidade possui um ritmo ainda mais acelerado, um deslizar mais denso e constante do foco narrativo, uma dinâmica de perspectivas que se cruzam. Isso permite ao leitor acessar, no decorrer do enredo, um fluxo dinâmico e pungente de narrativas encaixadas que se abre e se contrai da narradora-ouvinte à personagem-narradora. Tudo isso comporta a multidimensionalidade de narrativas devido à polissemia da linguagem literária, à sua intensa ambiguidade e aos seus vazios e lacunas propositais, que permitem sempre relativizar as certezas, abrir novos horizontes e colocar o leitor a espelhar-se no personagem em um lugar suspenso e, muitas vezes, frustrante. A frustração se dá porque o leitor não consegue realizar – devido às diversas restrições sociais e, mesmo, morais – as peripécias do personagem, as suas realizações às quais o leitor só consegue avistar como um observador-leitor, visto que os códigos literários e simbólicos em jogo não permitem que, no encaixe da vida do leitor, na sua narrativa diária, ele consiga fazer dela, na malha ficcional da realidade, algo que lhe dê um solavanco ou que traga um sol representativo aos seus enredos de vida; por isso se torna um observador ou mesmo um ser que se espelha timidamente nas fabulações do personagem-narrador pós-moderno.

IV

Os contos “Isaltina Campo Belo”, “Mary Benedita”, “Líbia Moira”, “Mirtes Aparecida DaLuz” e “Lia Gabriela” fazem a movença narradora-ouvinte para a personagem-narradora, mas a presença dessa última se estende mais numa densidade descritiva dos fatos narrativos e só depois se torna lacunar. A extensão dos elementos narrativos pela narradora-ouvinte está ligada com a sua observação. Nesses contos, o olhar da narradora-ouvinte se avulta sobre os objetos, busca pressupor o que ainda irá ouvir. A mobilidade do foco narrativo ocorre quando a observação já criou um panorama necessário para a microficação da personagem-narradora emergir.

Óbvio que os meandros técnicos do narrador pós-moderno buscam, de certa forma, a autenticidade e, nas técnicas de encaixe de narrativas, na assunção das personagens, ela aparece como um traço, ou melhor, como uma essência desvanecida, até arruinada, mas que possui uma presença. Também isso traz credibilidade às personagens-narradoras na atualidade, fazendo com que elas se sobressaiam e expressem a diversidade de diferentes identidades.

No conto “Isaltina Campo Belo”, pode-se ver que a narradora-ouvinte observa e relata as suas impressões da personagem, se aconchega, e cria até laços de intimidade. Ornamenta a situação narrativa para poder ficar de oitiva, a escutar o testemunho da personagem-narradora. Há todo um preparo para o encaixe da narrativa, pois depois de ocorrido, não acontece mais a movença de volta, a personagem-narradora se assenhora da palavra e a conduz até o fim.

Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu. Desde menina – assim começou Campo Belo, com a foto de Walquíria nas mãos – eu me sentia diferente. Nascida após um menino e uma menina, tive uma infância sem muitas dificuldades. Meu pai trabalhava como um pequeno funcionário da prefeitura e minha mãe com enfermeira do grande hospital público da cidade. [...] (EVARISTO, 2015, p. 56).

Em “Mary Benedita” também acontece o mesmo fenômeno: o deslizamento do foco narrativo é mais lento, a narradora-ouvinte prepara a ambiência, costura a sua perspectiva e depois a personagem-narradora aparece com a força do seu testemunho, do seu olhar. A microficção assoma ao primeiro plano narrativo, são alavancadas outras subjetividades e a dinâmica polissêmica da narrativa se enriquece, múltiplos sentidos aparecem e, quando se entrecruzam com o olhar do leitor, somam-se perspectivas variadas e erigem-se especulações interpretativas muitas.

[...] Depois dessa breve exposição, enfatizou o desejo de ser chamada de Mary Benedita. Acrescentou, ainda, que nas andanças que tinha feito pelo mundo afora, havia expressões em línguas estrangeiras, que ela gostava imensamente de repetir. Uma dessa era *my sister*. E assim começou: *My sister*, quem tem os olhos fundos, começa a chorar cedo e madruga antes do sol para secar sozinha as lágrimas. Por isso, minha urgência em deixar o meu relato. Gosto de madrugar, de ser a primeira. Nada me garante que a espera pode me conduzir ao que quero. Na espera temo que os dias me vazem pelos dedos. [...] (EVARISTO, 2015, p. 70).

No conto “Mirtes Aparecida Da Luz”, o encaixe das narrativas acontece também numa movença que é mais rápida do que nos contos anteriores; ocorrem alguns fragmentos de encaixe no processo de descrição narrativa da narradora-ouvinte, mas ele se entende e prepara também a situação narrativa onde ocorre o encaixe.

[...] a fala de Da Luz atravessou o espaço do visível nada que havia entre nós, persistindo na ideia. Entretanto, outra personagem entrou em cena. O pai da criança que ela tivera um dia. E foi pela apresentação dessa personagem que Da Luz começou a me contar a sua história: – Talvez, meu companheiro tenho

sido vítima de uma angustiante imaginação. Enquanto eu guardava pela criança, engravidada pela alegria de estar me tornando mãe, ele não. [...] caminharam para o meu rosto, procurando suavemente os seus olhos. (EVARISTO, 2011, p. 83).

Em “Lia Gabriela”, a narradora-ouvinte, por um processo de reminiscência, ou seja, lembranças das outras micronarrativas que já tinha escutado, compõe o espaço descritivo, prepara-o para ouvir, ou melhor, para realizar o encaixe da microficcão, da história que a personagem-narradora contará.

Em “Líbia Moira” também ocorre a mobilidade do foco narrativo, no entanto, com certa liquidez, a narradora-ouvinte estende a narrativa, mas já aparece certa interferência da personagem-narradora que se interpõe fragmentariamente no processo de organização narrativa para a assunção de sua voz.

Assim, as técnicas de encaixe de narrativas em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, além de trazerem vozes interditas, por meio das personagens-narradoras, possibilitam o avultar de identidades obliteradas – o que compõe a polifonia do livro e faz das micronarrativas o mundo particular na obra.

Considerações finais: as vozes das personagens e as rasuras

As técnicas de encaixe de focos narrativos em *Insubmissas lágrimas de mulheres* – as formas diversas por meio das quais as personagens aparecem – possibilitam, no livro, o surgimento de uma estética da voz emergida. As micronarrativas surgem nos contos como uma forma de construir uma ambiência confessional, com o objetivo de colocar, em primeiro plano, as vozes das personagens-narradoras. Por isso, as formas de encaixe variam nos diversos contos, como visto, e a mobilidade do foco narrativo se torna, na obra, a chave para realçar diferentes olhares e construir o vozejar estrutural do testemunho esteticamente organizado nos contos.

As vozes das personagens surgem, nos contos, como uma rasura no discurso literário canônico. As microficcões em *Insubmissas lágrimas de mulheres* são, assim, interferências que apontam para a modificação das categorias e estruturas da narração que vêm ocorrendo na contemporaneidade. Conceição Evaristo faz isso utilizando vozes historicamente interditas, as quais ganham o primeiro plano estético na obra a autora compõe a obra de maneira a costurar subjetividades e identidades obliteradas, organizando, desse modo, personagens complexas.

Por fim, Conceição Evaristo constrói em *Insubmissas lágrimas de mulheres* – utilizando como um recurso estético as narrativas encaixadas – uma obra cuja polissemia (a multiplicidade de vozes e sentidos de personagens femininas negras) rasura os discursos de poder que produzem e organizam as interdições históricas que estruturam a literatura no país.

REIS, D. N.; PRADO, T. M. The Narrator-Listener and the Techniques of Fitting Narrative Focuses in *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 92-106, 2018.

Refêrencias

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Brasiliense, 1987. (v. 1)

BURKE, P. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: ____ (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 327-348.

EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Malê, 2015.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

PALMEIRA, F. S. Assenhoreando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e auto-representações. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/francineide_santos.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PRADO, T. M. A constituição do personagem-narrador pós-moderno. **Analecta**, Guarapuava, v. 12, n. 2, p. 67-87, 2011. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/3086>>. Acesso em 0 jun. 2017.

REMARQUE, E. M. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2002.

Recebido em: 18 mai. 2018

Aceito em: 09 jul. 2018