

**“Estética diaspórica”: lógica do fantasma, sombras, semovência e rasuras em Dalcídio Jurandir, Paes Loureiro e Conceição Evaristo**

Roberta Isabelle Bonfim PANTOJA<sup>1</sup>  
 Thiago Alberto dos Santos BATISTA<sup>2</sup>  
 Luís Heleno Montoril del CASTILO<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente texto trata da “estética diaspórica” como lógica do fantasma, sombra, semovência e rasura nas literaturas de Dalcídio Jurandir, João de Jesus Paes Loureiro e Conceição Evaristo. Lança mão das reflexões de Stuart Hall, Jacques Derrida, Gilles Deleuze em uma primeira apresentação; das reflexões de Luís H M del Castilo sobre a lógica do fantasma em Dalcídio Jurandir, com participação de Jacques Lacan; das reflexões de Gaston Bachelard, Octavio Paz e Silviano Santiago na leitura de Isabelle Bonfim sobre a semovência em Paes Loureiro; e Stuart Hall, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Grada Kilomba, Homi Bhabha e Franz Fanon na última leitura de Thiago Silva sobre as rasuras em Conceição Evaristo.

**Palavras-chave:** Estética diaspórica; Semovência; Rasura.

As sombras dos que existiram têm mais consistência do que vós. A minha íntima amargura, homens atuais, é que vos não posso suportar nem nus, nem vestidos!

(Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, “No País da Civilização”)

Stuart Hall, em “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” (HALL, 2008), cita Koberna Mercer (MERCER, 1994) para falar de uma lógica cultural saída dos processos diaspóricos da colonização caribenha constituída de sincretismo, de força subversiva e de tendência hibridizante. Nessas reflexões sobre a diáspora caribenha, para pensar a identidade em uma situação estrangeira, Hall também lança mão do que escrevera Jacques Derrida sobre a *différance*<sup>4</sup> associando-a ao hibridismo como processo não-binário; como lugares de passagens em que os significados estão em movimento, em semiose; como

---

1 Mestre em Educação e Cultura pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Doutoranda em Estudos Literários do PPGL-UFGA. Bolsista CAPES. Integrante dos grupos de pesquisa CUMA e MAKUNAÍMA. isabellebpantoja@gmail.com.

2 Mestrando em Estudos Literários do PPGL-UFGA. Integrante do Grupo de Pesquisa MAKUNAÍMA. euthiagobatista@gmail.com.

3 Graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Graduação em Letras - Língua Francesa pela UFGA. Graduação em Direito pela UFGA. Mestrado em Letras - Teoria Literária: Estudos Literários, UFGA e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-doc CAPES - Sorbonne Nouvelle - CREPAL (2012). Atualmente é professor do Programa de Letras da UFGA, Estudos Literários. E-mail: lenomontoril@gmail.com .

4 “essa diferença gráfica (o *a* no lugar do *e*), esta diferença marcada entre duas notações aparentemente vocais, entre duas vogais, permanece puramente gráfica: escreve-se ou lê-se, mas não se ouve, não se ‘entende’ (ouvir e entender). (...) O *a* da diferença, portanto, não se ouve, permanece silencioso, secreto e discreto como um túmulo: *oikesis*. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Rés Editora: Porto, s/d.

processo em que a pretendida razão final, resultado final, realização final, última e definitiva do significado de identidade é: “assombrada pela ‘falta’ ou ‘excesso’, mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma” (HALL, 2008, p. 33).

Nesta concepção estão presentes o tempo e lugar contemporâneos de cultura de um além fronteiro em que o passado retorna mesmerizado à maneira de um espectro visto após a luz e seu blecaute. E esse espectro é um *simulacro* como efeito de um retorno à maneira do que Gilles Deleuze interpretou de Zarathustra de Nietzsche, em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 1988), em que o que retorna é o terceiro tempo, a terceira repetição, “o terceiro homem”, o Diferente, o Dissimilar, o excessivo. Essa identidade de que fala Hall pode ser definida pela via filosófica de Derrida e também de Deleuze em que o “diferido” é desentranhado do eterno retorno como “identidade interna do mundo e do caos, o Caosmos” (DELEUZE, 1988, p. 468)<sup>5</sup>. O *simulacro* é o conteúdo do jogo de diferenças desse eterno retorno, ou dito por Deleuze: “Os simulacros são sistemas em que o diferente se refere ao diferente *pela* própria diferença.” (p. 469). (...) “O eterno retorno afirma a diferença, afirma a dessemelhança e o dispar, o acaso, o múltiplo e o devir” (p. 470).

Exercitemos o ato interpretativo com Hall, Derrida e Deleuze e consideremos que a estética diaspórica é efeito desse retorno em que o “diferente” sobressalta o presente. Coloquemos isso em acontecimento de literatura e nos demos conta de sua realização em Dalcídio Jurandir, João de Jesus Paes Loureiro e Conceição Evaristo naquilo que suas literaturas trazem de *différance*, de efeito de sombras, de semovências e rasuras.

## I

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. Chama-se a isso prados. (*Chove nos campos de Cachoeira*, Dalcídio Jurandir)

Essa epígrafe é o primeiro parágrafo de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir (1997). Sua primeira aparência é um engano, sua disposição de prosa carrega dentro

---

<sup>5</sup>“O negativo não retorna. O Idêntico não retorna. O Mesmo e o semelhante, o Análogo e o Oposto não retornam.” (p.468)

de si uma voz, essa que entoa um canto e marca um ritmo, impossível de ser repercutido em dissertação analítica, senão mesmo em ato de fala de uma épica antiga.

Voltou muito cansado.

Os campos o levaram para longe.

O caroço de tucumã o levava também,

aquele caroço que soubera escolher entre

muitos no tanque embaixo do chalé.

(JURANDIR, 1997, p.15)

Voz, canto e ritmo remetem a um destino de escrita que ultrapassa o limite de acontecimentos de um enredo ou de uma história. Uma espécie de “canto de sereia”, um encantamento – no que essa palavra contém em seu útero: o canto – é elaborado pelo ato desse tipo de escrita, essa que procura circunscrever um campo no qual estamos inteiramente capturados e disponíveis ao livro que vem.<sup>6</sup>

Há um marco de escrita que as melhores literaturas ultrapassam, esse colocado na fronteira de uma língua de aparência familiar e outra devinda<sup>7</sup>. A música que subsiste nessas linhas enfeixadas com aparência de prosa funciona como as partes de mistério guardadas secretamente e ofertadas à<sup>8</sup> quem as percorre em silêncio – os vivos pilares? Essa escuta é mais rara na prosa porque silenciada pelo alongamento plástico do verso épico que não desapareceu por completo, senão mesmo reaparece em cada escrita cujo tempo dispara dos gonzos pelo trabalho de poesia de quem o escreve.

Mas o que o poeta pretende com tantos sons, mais ainda, com tantos efeitos sonoros que ou harmonizam-se ou distendem-se em semitonalidades, dissonantes? Em um poema, por exemplo, o que ele pretende ao compor um campo sonoro de rimas envolventes em ritmo? É apenas um efeito? Esse é o campo de atração que enreda quem se deixa sensibilizar por ele. E faz ficar ou ir, a depender das suas cadências. Eis o ponto, o campo de sons é o espaço

---

6 Paulo Nunes organizou, com ilustrações de Ararê Marrocos, o livro *Dalcídio Jurandir: poemas impetuosos ou o tempo é o do sempre escoado*. Paka-Tatu, 2011. Nele tive a feliz descoberta e confirmação do que veio primeiro como escuta do significante inscrito na tessitura romanesca, quando de minha leitura sobre os romances de Dalcídio Jurandir, a de que a poesia funcionava como plano de imanência de sua escrita. Na nota de rodapé 2, do prefácio de Paulo Nunes, há notação disso na referência ao prazer que os poemas deram a Benedito Nunes, que reconheceu neles um “exercício preparatório para uma escrita romanesca”. Paulo Nunes reforça essa hipótese, no mesmo prefácio, ao reconhecer que os poemas servem para “como uma necessidade de investigação genética da trajetória do “romancista da Amazônia”.

7 Neologismo forjado de “devir”, este no sentido de acontecimento, daquilo que acontece nos seres e nas coisas em seu puro movimento, o que, no contexto empregado, relaciona-se a movimento da língua em ato de uma escrita que devém – acontece outra língua nessa movência em direção à sua (a da língua) dimensão estrangeira.

8 Com acento grave.

delineado pela força de uma escrita contida na intensidade de sua realização em matéria sonora a revestir-se de canto, sem o qual não há poesia, senão mesmo apenas uma lógica formal incapaz de fazer ouvir a outra língua, viver a outra vida e escrever o que não está aqui.

Sobre ritmo, Hans Ulrich Gumbrecht propôs a definição extraída de Husserl de que "é a tentativa de conferir uma forma à 'um fenômeno temporal em seu sentido genuíno'".<sup>9</sup> Tal definição confere ao ritmo um estatuto de movimento muito relacionado ao transporte de sentidos em andamento contínuo que parece tomar forma a partir do ponto em que se torna recorrente. Algo como traçar o círculo no qual os acontecimentos se dão e os campos semânticos se territorializam em torno de uma realidade construída para que produza seus efeitos para além de si mesma, em ato de leitura e interpretação sem o qual não se torna existente. Ou seja, movimento para dentro desse hipotético círculo que extravasa, sai, ressoa.

Quem se dá às artes, em especial à literatura, deixa-se levar por esse movimento. Torna-se... Nesse sentido, experimenta viver na fronteira, onde o móvel imprime sua lógica de sentido sobre ser ao mesmo tempo uma e outra coisa, estar ao mesmo tempo em todos os lugares resultantes do não lugar de estar aqui e agora; e em que o tempo é o infinito móvel de múltiplas entradas e saídas. É assim que habitar a arte, e aqui, habitar um romance é se dar completamente ao devir.

"Voltou muito cansado"... pressupõe uma épica antiga, como já dito; uma Odisseia a reabilitar a condição da volta sob a perspectiva de uma longa noite, de um desencantamento e de um desterramento<sup>10</sup> de fadiga superlativa. Em *Chove nos campos de Cachoeira*, a escrita imprime os limites de outros campos formados em um estrato além do geográfico-físico, são os limites de uma vida-existência possível de quem vai e volta, não de uma partida e revinda configurada na exatidão de um calendário facilmente detectado e reconhecido pela cronologia do passar de dias e noites, mas de um tempo de seres e coisas mortos, em que a lógica do fantasma está ativa como "canto". Quem volta parece *repetir* – e o grifo em itálico faz redundância ao verbo "parecer" – não se repete a mesma coisa, "parece *repetir*", eis o ponto de uma condição do ato de escrita que opera na lógica do fantasma<sup>11</sup>, e não na dos viventes, dos falantes. Está-se na fronteira em que se experimenta a dimensão estrangeira da literatura

---

9 GUMBRECHT. Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RIO, 2012, p. 114.

10 "Desterramento" é um neologismo necessário para indicar movimento, em vez de "desterro".

11 Jacques Lacan tem um Seminário dedicado ao tema com o título "A lógica do fantasma", trata-se do seminário 14, proferido entre novembro de 1966 e junho de 1967. Nele, a tese levantada é a de que há um retorno fundamental, sob a forma de repetição, inscrito na estrutura. Lacan elucida que "repetir" não reencontra o mesmo, ele assenta seu argumento sobre os pontos articulados em torno da lógica do fantasma, do significante, do discurso, da escrita e do pensamento em relação à linguagem e ao inconsciente.

atravessada pela noite, a participar do título que dá nome ao primeiro capítulo desse romance: "A noite vem dos campos queimados". É assim que se entra em contato com escritos que são ditos assim:

" A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte."; "Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas."; "Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos."; "E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse." (JURANDIR, 1997, p.15)

Então, ultrapassa-se o limite em que, mais uma vez: *um tempo de seres e coisas mortos, em que a lógica do fantasma está ativa como "canto"*. Tem-se uma espécie de "educação pela noite",<sup>12</sup> em que o noturno está investido de um significante móvel inscrito em *de profundis* de uma narrativa decaída sob a ação inexorável do tempo a queimar as asas do desejo, em que o vazio é o nada, ou o espaço no qual o inominável e o não ser se realizam em toda plenitude de um relampejo. Eis o aprendizado da noite: a oportunidade da vida na morte, retirado o véu de Maia de que falou Schopenhauer em *Dores do Mundo*, "como quem está feliz por esperar a morte"<sup>13</sup>. Uma educação pela noite, observada por Antonio Candido (1989), é a do amor degradado ao meretrício em que doença e tédio se avolumam no nada da existência; é a do amor como tecido de um véu fino e por isso frágil da ilusão cujo fim inexorável é arrastado pela morte; é a do direito como avesso à maneira dita por Lacan a respeito da analogia construída por ele com a faixa de moebius, esse reverso da matéria sonhada que se torna real; também é a educação em que os abismos estão edificadas pelo vício e seu conteúdo de atração do que é marginal e atravessado de inquietude; também é nela que a atmosfera fantasmagórica de obras como a de Dalcídio Jurandir se revestem de alegorias de afogamentos em um rio da morte antigo, como o do mito da cobra grande que

---

12 "Educação pela noite" é o título de um ensaio do crítico Antonio Candido sobre as obras *Macário* e *Noite na Taverna*, com inserções breves sobre outras obras, do poeta Álvares Azevedo. Nele, o crítico levanta a hipótese de que a narrativa de *Noite na Taverna* é a sequência do drama *Macário*, ambas as obras assentadas sobre a "educação pela noite" - tomada de empréstimo à "educação pela pedra" de João Cabral de Melo Neto. Tal educação pela noite consiste de um rito de passagem proposto por Satan a Macário em que as experiências de morte correlatas ao mistério, às trevas e ao fantasmagórico resultam em uma forma discursiva dilacerada, conjurada à liberação das potências do inconsciente.

13 In SCHOPENHAUER. *Dores do mundo*. Coleção Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, (Nesta edição não há indicação de tradução e ano).

guarda a noite e a oferta em um caroço de tucumã,<sup>14</sup> que redivive nesse lugar da ilha de Marajó; a educação pela noite da leitura do crítico cruza esse romance de Dalcídio Jurandir, ao trazer as cenas do drama inacabado Macário quando da imagem de uma mulher a embalar o cadáver do filho afogado,<sup>15</sup> um tema universal sobre essas pietás que tentam obstinadamente, e em seu fracasso, salvar os filhos do beijo da morte. A educação pela noite elucidada por Antonio Candido traz sua síntese na figura de Macário, a dominar também o jogo de espelhos Alfredo-Eutanázio no romance de Dalcídio Jurandir; afinal trata-se das forças atraentes do bem e do mal não polarizadas por maniqueísmos simplistas, senão mesmo em movimento e devir contínuo que irrompe na alegoria da humanidade desmedida sobre todas as cerrações da vida-morte-vida, e aqui o cruzamento coincidente mais "espantoso" entre a leitura de Macário e Alfredo-Eutanázio: o caminho da escola; ler a crítica de Candido tem essa intensidade de um espanto: Alfredo-Eutanázio formam um só corpo desse caminho da escola em direção à educação pela noite assombrada e catastrófica de quem sofre a corrosão do tempo. *Chove nos campos de Cachoeira* pode figurar entre os romances negros de que fala Antonio Candido ao se referir a Macário, de Álvares de Azevedo, no sentido de que a experiência-limite de Alfredo-Eutanázio passa por ethos de vida afins ao incesto, à atração pela morte, ao crime, à consumição pela carne, à traição e ao adoecimento pela falácia civilizatória figurada fortemente pelo movimento de queda dos vencidos. A noite de *Chove nos Campos de Cachoeira* é correlata ao que Antonio Candido tratou como interior e psíquica, síntese de um estado de melancolia em que os fantasmas irrompem desse lugar cuja topologia emocional é reconhecida pela alma diante do mundo: essa espécie de "destino como fatalidade inexorável" (CANDIDO, 1989, p. 18).

Mas outra aprendizagem noturna subjaz aos temas dominantes do romantismo de Álvares de Azevedo e de sua repetição em um romance com personagem de traços

---

14 "Como se fez a noite" é um dos mitos cosmogônicos sobre a origem da noite de difícil arqueologia e cartografia. Conferir o que Paulo Maués Corrêa (2016) recolheu como pesquisa sobre o tema em narrativas da Cobra Grande, também o que o folclorista José Coutinho de Oliveira (1951) apresentou como variante do mito em que tem a presença do caroço de tucumã. Conferir também, VIVEIROS DE CASTRO (2011) para um melhor entendimento da metafísica canibal ameríndia e amazônica que tem o movimento como constância do mundo. Também os ensaios de Luís Heleno Montoril del Castilo (2021) sobre o animal e a literatura da Amazônia, bem como o tema da cultura moveidica a reger os movimentos daqueles que ficam foram da cidade iluminista na selva.

15 Apresentei em outro texto um enfoque mais concentrado na cidade. Em minha tese de doutorado, *Lanterna dos afogados: literatura, história e cidade em meio à selva*, defendi que a modernidade na Amazônia, de cidades como Belém e Manaus, carrega seu paradoxo de ser ao mesmo tempo salvação e perdição dos que estão destinados ao "afogamento", em torno dessas cidades-luz.: "A cidade em meio à selva é a possibilidade de salvação da tradição dos vencidos, dos que estão ilhados por vento e chuva. No território onde hoje é a cidade, as sombras e os labirintos naturais sofreram um processo de clarificação e geometrização. Tal clarificação ultrapassou as fronteiras da cidade e alcançou o imaginário daqueles que estão fora dela."

assimilados dessa perspectiva, trata-se da aprendizagem decorrente da lógica apresentada anteriormente como a do "fantasma". Lacan tratou disso em seu seminário, de 1966-1967, ao considerar uma espécie de "fantasma poético" constituindo a procura absediante de Mallarmé pelo *livro*. Tal fantasma consiste de mais de uma articulação em torno da linguagem, a carregar tanto o significante puro quanto o purificado, tanto aquele contaminado pelos usos e aquele distinguido dos demais significados oriundos desses mesmos usos, mais ainda, aquele saturado ao máximo a ponto de não restar nada, de não significar nada, de uma escrita escavada ao máximo ponto de seu desaparecimento porque desentendida, "dessignificada". Entendamos bem isso, quanto mais se escreve, mais se "desescreve"; dito de outra maneira, e mais direcionado ao romance do escritor Dalcídio Jurandir - e não porque se trate do único escritor a elaborar por meio dessa lógica - o romance embrião *Chove nos campos de Cachoeira* reincorpora-se nos outros romances do Ciclo do Extremo Norte, da obra desse romancista; ou seja, Eutanázio funcionaria como uma espécie de gatilho semiótico disparado em direção a Alfredo que, por sua vez, responde ao eco. Mas, dito de outro modo, a reincidência do fantasma na escritura de Dalcídio, por meio de um dispêndio ou gastura do tema romântico, comprova a tese desse uso reinserido em outro tempo de escrita a instaurar um outro significante distinto do significado já consolidado naquilo que se convencionou como "o fantasma do romantismo". Em síntese, Eutanázio-Alfredo-Eutanázio ressoam o fantasma nesse discurso que é o *livro* do Extremo Norte.

E há um dilema desses no poeta Eutanázio. Mais um desses cruzamentos espantosos entre obras e autores que nunca se viram, ou se leram de fato, mas se reportam por essa intrigante e fantástica biblioteca de Borges. Falo do encontro entre o Seminário de Lacan e o *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. Nele, tem-se a elaboração da lógica do fantasma como função da escrita tomada a partir do paradoxo de Russel<sup>16</sup> em que um significante não significa a si mesmo, uma palavra não remete a si mesma, um catálogo não contém a si mesmo, um livro não escreve a si mesmo. Eis a volta de parafuso contida em parte da engrenagem das literaturas que aceitaram o desafio de escrever sob essa lógica, como é o caso da de Dalcídio Jurandir. Em uma passagem da narrativa de *Chove*, Eutanázio declara

---

16 Em *Principles of Mathematics* (1903), Bertrand Russel desenvolve o princípio da contradição contido em classes de classes que não pertencem a si mesmas. Por exemplo, a classe dos homens não pertence a si mesma, ou seja, não pertence à classe dos homens. Ou seja, um conjunto que contenha a si mesmo não é um conjunto. Tal lógica vai servir para Lacan desenvolver a tese da escrita que não escreve a si mesma, que ao fazê-la, encerra-se em seu próprio círculo em uma escavação infinita em direção ao nada e uma abertura ao absoluto. O Livro de Mallarmé que se abre para a incompletude ao absorver todos os signos, é absoluto nesse sentido, desmesurado, e ainda nessa correlação com o paradoxo de Russel aproveitada por Lacan, um livro que não contém a si mesmo não é um livro conquanto o seja porque escrito, trata-se mesmo da ultrapassagem do livro como suporte do poema.



A poética de Paes Loureiro está imersa no imaginário amazônico. Isto é bastante conhecido pela crítica e por seus leitores, do mesmo modo algo fundamental para esta leitura, mas não só, pois ela também se inclina para o movimento que há por trás das imagens e sons que se mostram: a Semovência que habita os versos do poeta, fenômeno que permite à palavra ser essência material para uma voz, para uma letra, para uma poesia. A Semovência convida ao (re)encontro do corpo pela vibração do som; deixa que a letra enformada na página dance no corpo de quem a diz.

Paes Loureiro, em sua estética dinâmica, incorpora às palavras esse ato diferenciador da linguagem. Acreditamos que a Semovência se inicia desde a escolha do título da obra; *Deslendário* lança um possível movimento de retorno, o artista mira os mitos e a realidade como ambivalências. Podemos encontrar um primeiro sentido de movimento nessa composição de prefixação (des), que compõe o título da obra, um neologismo, dinâmica vocabular que traz esse possível movimento de retorno com novos matizes para uma Amazônia ainda cristalizada pela visão estrangeira.

A palavra deslendário nos conduz para uma imaginação que se liga inteiramente à matéria semovente, que se desfaz e refaz ao mesmo tempo; imagens, sons, texturas, e, também, silêncios e vazios que compõem as mitopoéticas amazônicas. O prefixo “des” nos lança ao movimento, o sufixo “ário”, do latim *aruis*, que em nossa língua traz o sentido de ligado ou relativo à alguma coisa, é seminal para uma reelaboração das imagens que se constroem a partir de uma memória mítica. No ensaio *Itinerários de deslendário (uma experiência de duplo engajamento)* (2001), o poeta nos conta: “Os poemas do Deslendário foram pensados e sentidos levando em conta um fato paradoxal: o quase desconhecimento da realidade a ser tematizada e a necessidade de provocar a sua imediata compreensão” (LOUREIRO, 2001, p. 308).

Abandonando uma expressão fugidia que se faz da região, *Deslendário* compõe outra tomada de consciência, em que a documentalidade se faz presente pela ação violenta do capital na Amazônia. Encontramos uma série de poemas a partir do nome “deslenda” que em duplos compósitos propõe uma dialética do desfazer e fazer a percepção enraizada do imaginário e do simbólico, são eles: *Deslenda fluvial*, *Deslenda cristã*, *Deslenda rural*, *Deslenda indígena* e *Deslenda narcísica do boto*, que mostram que a passagem de significação é um contínuo, assim como os poemas que trazem a paisagem como abertura para um entendimento menos eclipsado da Amazônia: *Paisagem com radar*, *Paisagem com gaivotas*, *Paisagem mítica*, *Paisagem com canoa*, *Paisagem metafísica*, *Paisagem com*

*canavial*, *Paisagem com boínuna* e *Paisagem com dólares*, que depois terão continuações com duas ou mais versões.

Entre os mitos a que o poeta retorna, temos a figura do boto, este encantado que pertence ao imaginário amazônica e que nessa obra vem mimetizado, principalmente, nos doze poemas intitulados *Deslenda Narcísica do boto*. Rótulo remanescente: o boto recebe inúmeras metáforas de sedução, de encantamento, de símbolos do erotismo; é que a imaginação erótica constitui, no fundo, uma das mais ricas e das mais matizadas. Vai do moralismo e desejo reprimido até a entrega absoluta dos sentidos. A projeção do boto insaciável é muito mais numerosa que do boto humanizado. Paes Loureiro elabora outras pinturas para o encantado, mergulha em sua complexidade, deslenda-o sem que ele perca o seu peso semântico, porque a imagem do boto nos pertence, é nossa. E nós, reencantados, somos dela. O boto fornece muitas variantes de um tema universal, sua deslenda narcísica é o reencontro com uma canção que já ouvimos muitas vezes, mas pelos versos de Paes Loureiro, nos aponta diferenciações, outras visões e sentidos, e graças a eles esse mito semove matizes, se torna um mediador entre o que é e o que poderia ser, um devir.

Deslenda narcísica do Boto I

A imagem de meu rosto cai  
— pedra nas águas—  
e círculos nascem de outros círculos  
no confronto de mim comigo mesmo  
nas coisas semeando.  
Exilam-se do Eu meus doendos  
duendes e sementes,  
pois do umbigo do ser medra o eterno.

E, domador do acaso,  
ousou captar nova beleza,  
pendido fruto no altar,  
madura herdade  
entre a cidade e o campo  
cultivada.

E, entre os dados herdados,  
pelas ferozes mandíbulas do estilo,  
de desgosto dos Anjos:  
a tétrica miragem,  
de que no aquele instante da Amazônia  
fediu entregue a vísceras glotonas  
a carcaça esquecida de um selvagem.

(LOUREIRO, 1981, p. 14)

Para além da relação direta com o mito de Narciso, nos versos que aqui se expõem, nosso primeiro encontro é com o rio, com as águas que se fazem espelho, para que um rosto

encantado veja sua imagem e nela mergulhe em seus círculos. Mas essa visão não começa por uma contemplação e sim por uma queda, assim a imagem do mito de Narciso já começa “deslendada” pela dialética da dureza e liquidez. Bachelard já nos ensinou a sonhar a matéria pelas águas:

[...] as vozes da água quase não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. Inversamente, insistiremos no fato muito pouco observado de que organicamente a linguagem humana tem uma *liquidez*, [...]. [...] dá uma excitação psíquica especial, uma excitação que já evoca as imagens da água (BACHELARD, 2018, p. 17).

De início, é preciso compreender essa linguagem a que o filósofo se refere, as águas dizem do lugar da intimidade, a circularidade tanto pode nos remeter ao espelho quanto à perfeição de seu movimento, que é sem começo ou fim; o símbolo do encantado debruçado sobre si mesmo em confronto, buscando um fora, mas que se volta para dentro: “Exilam-se do Eu [...] / [...] umbigo do ser”. A dualidade é e está a serviço de uma imaginação criadora que deslenda o boto. Na estrofe que segue temos o encantado tomando para si o tempo e revelando para si sua identidade dualizada, outra beleza, não apenas a sua, mas o mundo que se herda entre a cidade e o campo. E pouco a pouco os versos nos levam à metalinguagem: “entre os dados herdados”, verso a nos lembrar de Mallarmé, a nos lembra de uma tradição imposta e muito revisitada. Um novo matiz não tarda a chegar nos últimos versos: a insurgência do real maculando as figurações que o poeta vinha construindo: “[...] de que no aquele instante da Amazônia/ fedia entregue a vísceras gluttonas/ a carcaça esquecida de um selvagem”. E, neste mundo onde os encantados são tão parte da natureza quanto sua graça, podemos dizer que na deslenda narcísica do boto, ele encontra a si mesmo, se acolhe e junta em si a tensão entre o imaginário e o real.

A proposta de *Deslendário* é elaborar pela via do poético e do político um engajamento através do qual, como lembra Octavio Paz (2013), o poema se faz produto de uma história e de uma sociedade, contudo, nem por isso os versos da obra de Paes Loureiro se estagnam num panfleto, ao contrário, sempre mais se encaminham ao poético, em que “pela montagem de choques de oposições tornada procedimento e estrutura do poema, a ficção e a realidade são dialeticamente aproximadas, atraindo-se e repelindo-se, numa oscilação entre o sensorial e racional” (LOUREIRO, 2001, p. 313). Encontramos em *Deslendário* uma poética própria e original, uma obra declaradamente engajada, que ao semover polos opostos e

conflitantes — sensorial e racional; documental e ficcional — possibilita à palavra uma materialidade essencial que nos localiza enquanto corpos que participam e são afetados por uma geo-grafia amazônica.

O fazer poético de Paes Loureiro caminha com e pelas encantarias, que também estão na sua prosa, encantarias que são a presença semovente de uma voz, de uma mitopoética que há muito vem sendo entoada pelos que habitam a Amazônia e por aqueles que aprenderam a ler no rio, “líquido pergaminho”, “[...] as histórias que há séculos vêm sendo escritas” (LOUREIRO, 2020, p. 106). Em seu segundo romance *Andurá: onde tudo é e não é (2021)* o autor projeta a vida em uma cidade do interior onde a protagonista, tendo “dado sua virgindade” ao boto, torna-se alvo de julgamentos e perversões de uma comunidade conservadora. A vida da prostituta Laura está ali elaborada para trazer à tona as sombras dos que habitam Andurá, sombras que vêm interpelar essa moralidade cega. Em toda narrativa as encantarias são imagens e sons ativos, em seu rio e sua margem trazem a reflexão sobre a linguagem.

A semovência na prosa de Paes Loureiro conclama leitura, quer pelas expressões tão marcadas pela oralidade como “vezenquando”, “aquele um”, “Mas quando!”, etc., quer pelas construções que parecem vir de seus poemas: “O circo é um sonho coberto com lona”, “Os adultos deixam emergir a infância submersa na alma e se acriam também”. Essa fala inventiva vem de uma geografia afetiva, de um mundo amazônico e suas coisas, Silviano Santiago (1989) em *Para Além do discurso social*, nos diz:

O poeta moderno simplesmente dá voz a uma prosa que já existe na fala das coisas, constituindo um campo de saber epidérmico, profundo e autoritário, saber este que, abolindo sujeito e objeto, ou melhor, propondo como superiormente hierárquica a escrita humana, não consegue distinguir com clareza onde se rompe o elo entre as palavras e as coisas, já que tudo é linguagem (SANTIAGO, 1989, p. 222.).

Pela reflexão da linguagem, introduzida desde os primeiros passos por Andurá, o leitor é apresentado a um movimento muito próprio do ribeirinho amazônida, que após longa jornada pelos rios, deixa sua canoa “di bubuia”, a partir disso o narrador conta desse deixar-se levar pela correnteza como forma de descanso do caboclo que se entrega ao sabor do rio: “se o corpo descansa, a imaginação trabalha criando lendas, mitos, oralidades, desenhando amores no caderno das coisas impossíveis a não ser no sonho desperto” (LOUREIRO, 2020, p. 18). O bubuiar nos faz compreender, mais uma vez a Semovência, o movimento livre e natural, no exato limite do passivo e do ativo, da água e do canoeiro, da flutuação e da condução que vai se unir à imaginação criadora. Bubuiar é uma palavra que territorializa, pela

vibração de sua vocalização o corpo rememora um sentir, parece criar pequenas bolhas de água. Bu-bu-iar, palavra que solicita pausa, que pede água em seus fonemas; o leitor, ao dizê-la, é convidado a semover-se submerso, a saber-se corpo na Amazônia. O próprio autor nos fala dessa recuperação do prosaico como poético:

Poesia é a verbalização do imaginário e do simbólico. A prática da língua desdobrada infinitamente. O tempo atravessado pelo raio da linguagem. Fulguração do verbo. Ela fornece um material simbólico que estabelece o clima no qual mergulham as partes do poema, tornando-se o todo uma estrutura poética. Como uma teia de aranha, que atingida por um inseto, toda a sua estrutura vibra em função desse impacto dominante, assim o poema, quando o funcionamento da linguagem é poético, todo ele vibra, quando tocado por sua leitura (LOUREIRO, 2001, p. 301).

O verbo bubuiar comporta uma vibração epidérmica, cascatas de imagens, como mostramos. O poema *Deslenda narcísica do boto II*, no verso “lá onde o tempo/ de bubuia em si mesmo, devaneia...”, apresenta o mesmo movimento reencontrando no universo submerso lugar para a viagem onírica, o poeta faz da água substância de criação, seu volume, densidade, som, transparência, é o destino para a imaginação dinâmica, Semovência.

Voltando à Andurá, no início de alguns capítulos há a repetição da passagem *Vozes veladas*, como aquela voz chorosa dos violões de Cruz e Souza (2000), recurso também semelhante ao *coro* das tragédias gregas, como citado por Neiza Texeira, na orelha do livro. Isso tudo cria um espaço insólito para abrigar as sombras que se descolam dos habitantes da pequena cidade:

Acho que era e não era. As sombras, talvez em consequência da maldição lançada sobre a cidade, vinham separando-se dos corpos e vagavam pelas ruas. Seguiam caminhos diversos dos corpos que lhes deram origem feito folhas de uma árvore levada pelo vento. Como se estivessem em busca do caminho próprio, ou recusassem seguir os corpos que projetavam na luz e no mais escuro do inconsciente. Aos poucos elas saíam da horizontalidade visível e ficavam de pé, sombras andando que mantinham as formas de seus corpos geradores (LOUREIRO, 2021, p. 13).

“Acho que era e não era”; “dizem e não dizem”; ou ainda o subtítulo “onde tudo é e não é” são algumas das tantas expressões usadas durante o romance para marcar a dialética presente na obra, esse jogo semovente de sim e não, de claro e escuro donde brotam as sombras. Onde há luz sempre haverá sombra, essa relação é tacitamente construída a partir de um enredo em que a psique humana é o cerne das questões que envolvem os desdobramentos da narrativa. Numa cidade que diz prezar pelos valores da família, tudo aquilo que a comunidade entende como falho, vil e vergonhoso, e de certo modo se tenta ocultar, será

projetado em Laura, pessoa laureada por um não nome, uma “desexistência”, como pode ser visto abaixo, na fala de Dona Cotita:

Eu sou mulher casada, fiel, mas essa endiabrada faz até a gente ter maus pensamentos, até pesadelos. As mulheres daqui nem dizem o nome dela. Em casa, nós também. Ninguém fala nem deixa que as crianças falem seu nome. Tiraram o batismo dela, que não merece ter sido banhada com água benta. Mas eu não me contento só em tirar o nome dela para que ela não exista. Ah! Eu não mesmo. Não me interessa o nome apenas. Eu quero é fazer que ela desexista aqui. Suma com seus sete demônios (LOUREIRO, 2020, p. 89).

Essa fala de Dona Cotita pode nos levar a uma reflexão sobre a linguagem, em como o ato de nomear as coisas concede a elas uma existência, assim como o fato de que uma palavra silenciada também comporta força de uma existência. O nome de Laura não vive apesar do preconceito, mas através dele, pois a sua presença, ainda que marginalizada, está na cidade. Laura é o espelho dos pecados de cada personagem e é a partir dela que as sombras se descolam e passam a ter autonomia para além dos corpos que lhe deram origem:

Sombras sombras sombras. Passam entre as pessoas, ao lado delas, acomodam-se no lugar delas mesmas. O não vivido torna-se vivido. Faz com que estes sejam aqueles. Sem distinção de sexo. A sombra do macho tornando-se alma da fêmea. A sombra da fêmea virando a alma de macho. Projeções provocando maravilhas ou desesperos de viver. Vive o reprimido em outra situação que o deixa sem culpa. Não há heroína e nem vilão. O que algum não quer ser acaba salvando o que alguém deseja ser (LOUREIRO, 2020, p.133).

Experiências heterodoxas de seres que vivem sob o signo da negação de seus geradores é o que vai dar força ao movimento de um mundo às avessas, em que o “que é e não é”, expressão tão recorrente em toda narrativa, está relacionada à linguagem e fundamentalmente ao inconsciente, em que as sombras representam o avesso das pessoas e assim são o lugar de liberdade onde exercem seus vícios, em separação para uma ilha de uma existência mítica.

Há muitas imagens nas sombras, Astrid Cabral fabulou uma árvore que pensou sua imagem a partir de sua sombra: “Quando fazia sol, via-se fotografada ao longo da calçada, e via-se também crescer e diminuir, a imagem apagar e acender. Gostava da brincadeira de verão, a divertida dinâmica de sua sombra a crescer e minguar num só dia — arvoreta, árvore, arvoreta.” (CABRAL, 2017, p. 33), mas o ser de folhas desse conto não se atormenta com o mundo de luminosidade e sim brinca com as possibilidades que o claro-escuro permite à sua silhueta.

As sombras de Andurá seguiram empenhadas na construção de uma existência na ilha que foram habitar na frente da cidade, como sombras individuais, já não eram o avesso, uma máscara social. A alegoria desse movimento semove componentes estéticos muito diversos: o aparecer e sumir, os claros e escuros, a ficção do invisível são acordes para um romance que está muito próximo daquela narrativa contada em roda de prosa quando a noite escura desce do céu. Em verso ou prosa, a escritura de Paes Loureiro opera uma presença da voz, por ambas as formas apresentarem maior gradação ao que tange o som, Semovência que deslenda o corpo e o devolve como território de múltiplas direções: Amazônida.

### III

*Eu sou um corpo, um ser, um corpo só  
Tem cor, tem corte  
E a história do meu lugar,  
Eu sou a minha própria embarcação,  
Sou minha própria sorte*

*Je suis ici, ainda que não queiram, não [...]*

Um corpo no mundo, Luedji Luna (2017)

Em uma última emersão de uma “estética diaspórica” chegamos à hipótese de que a corpo-escritura é uma estética desse tipo. Uma corpo-escritura se inscreve como rasura do imaginário colonial sobre o negro, imaginário esse que é fruto de uma língua a produzir mitologia branca,<sup>17</sup> e ainda persiste na configuração da atual sociedade brasileira, esta que é, de modo incisivo, questionada na prosa ficcional de *Olhos d’água* (2016), de Conceição Evaristo. A sua escrita, de forte intensidade poética, incita esta investigação, sobretudo quando inventa modos de dizer a experiência das personagens tomando consciência de seus corpos no mundo, como na canção de Luedji Luna trazida na epígrafe, ou como no trecho a seguir:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. **E com os olhos alagados de pranto balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós.** E eu não sei se o lamento-pranto de minha mãe, se o barulho da chuva... Sei que tudo me causava a sensação de que nossa casa balançava ao

---

17. Conferir o desenvolvimento desse tema no artigo “Uma certa documentalidade e uma poética do imaginário: rasuras da metáfora branca da Amazônia: Elza Lima e João de Jesus Paes Loureiro”. In: Revista Moara, n. 61, ago-dez 2022 ISSN: 0104-0944. E também em “A Corpo-escritura afro-amazônida como contra-rasura da imagem colonial do negro na Amazônia, em Bruno de Menezes e Naiara Jinkns”. In: Revista Sentidos da Cultura. V.08 N.14 Jan./jul./ 2021. ISSN: 2359-3105. Em síntese, o imaginário colonial rasurou a cultura do colonizado pela mitologia branca de que fala Derrida em texto de mesmo nome. E que há uma contra-rasura a se constituir como corpo-escritura dessa experiência colonial nas obras de artistas pós-coloniais.

vento. **Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia!** Então, por que eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela? (EVARISTO, 2016, p. 17-18, grifo nosso).

Essa corpo-escritura realizada pela autora, dar-se-ia enquanto representação de algumas das marcas da condição humana do negro no contexto da sociedade brasileira pós-colonial. É o que o trecho recortado acima exemplifica: pelos olhos da mãe da personagem-narradora temos a imagem do medo, do temor, da fragilidade da situação de moradia em que a família se encontra e, pela qual, a cor dos olhos da mãe se perde. Assim se inscrevem diversas outras marcas no e pelo corpo de Ana Davenga, Duzu-Querença, Natalina, Salinda, Lumbiá, Di Lixão, Kimbá, entre outros, personagens de *Olhos d'água*; leitura que resultaria numa possível compreensão da situação biopsicossocial desses sujeitos.

Frantz Fanon (2020), Stuart Hall (2003) e Jacques Derrida (1991) são os pensadores com os quais esta leitura de *Olhos d'água* (2016) sustenta, respectivamente, as reflexões acerca dos impactos biopsicossociais causados pelo trauma colonial na população negra; a corporeidade negra como um dos componentes primordiais para a materialidade e realização da sua cultura e potencialidades; e a noção de texto – oral ou escrito – enquanto arquitetura sógnica, em que o dito no texto se estrutura de maneira seletiva, finita, marcado tanto pelo dito quanto pelo não dito, que dependerá de quem, como e por quê diz, assim, antecipa-se que a produção de certas imagens – estereotipadas – sobre a população negra viria de uma mitologia branca.

Fica nítido, se lido atentamente, o fato de que Conceição Evaristo reivindica nos contos de *Olhos d'água* o direito da pessoa negra – logo, o seu próprio – de contar a sua história. Essa que lhe é negada desde há muito pelo lastro do passado colonial e escravocrata sob o qual se inscreve a população afro-brasileira, e faz perder de vista a cor dos olhos de uma mãe, de um pai, um tio, uma avó ou avô. Motivo possível pelo qual vivia a personagem-narradora do conto de abertura da obra “a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe” (EVARISTO, 2016, p. 18); acredita-se cumprir com o mesmo ritual ao caminhar - com olhos d'água - pela obra de Evaristo, a descobrir a cor dos olhos, o abcesso pustulento na boca, o vestígio de carinho que o beijo na face deixou nos corpos negros, de homens-meninos e mulheres-meninas se descobrindo no mundo: “*je suis ici*”, mais uma vez Luedji.

Como dito por Jurema Werneck (2016), na introdução a *Olhos d'água*: “Nesta literatura/cultura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente. O que quer dizer ação”. Corpo presente porque sempre aí esteve, porém, obstaculizado por violências físicas e

simbólicas vindas tanto do discurso quanto de atitudes monoculturais e racistas, que têm como prática tornar ausente o corpo que possui existência (KILOMBA, 2020). Com Conceição Evaristo a escritura desse corpo presente negro, portanto, vai de encontro, por exemplo:

[...] a uma história na qual a participação de mulheres negras na literatura esteve condicionada às descrições de escritores brancos que, envoltos por uma perspectiva eurocêntrica, integraram em suas obras um discurso ancorado em imagens da mulher negra como a de um corpo como objeto de prazer, e/ou um corpo-procriação (EVARISTO, 2009), o que reflete a carga de estereótipos a que a sociedade subordinou-as pelos mais diversos meios de opressão e violação (PIMENTA *et al*, 2021, p. 255).

A transversalidade entre raça e gênero, relacionada à situação da mulher negra na sociedade brasileira, dentro da obra *Olhos d'água*, é muito bem abordada por Pimenta *et al*. (2021), que lê na obra de Conceição uma “poética-corporal-negra” partida da “escrevivência” – categoria proposta por Evaristo –, como estratégia para um discurso político de resistência. De modo análogo, mas por outras vias, aqui se propõe a leitura de uma corpo-escritura do sujeito negro, porque entende-se que a escrita em *Olhos d'água* produz metáforas sobre a corporeidade afro-brasileira que rasuram aquelas vindas de uma mitologia branca, esta

[...] que reúne e reflecte [*sic*] a cultura do Ocidente: o homem branco toma a sua própria mitologia, indo-europeia, o seu *logos*, isto é, o *mythos* do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar por Razão. O que não é de modo algum pacífico (DERRIDA, 1991, p. 271).

O modo de escrever o outro, partindo desse status de suposta universalidade do local que o homem branco indo-europeu ocupa, fica para nós como herança – ferida – colonial que reverbera na tessitura da malha social da comunidade brasileira e na construção das subjetividades tanto das pessoas negras que sentem na pele isso que “não é de modo algum pacífico” quanto das pessoas brancas que, não se reconhecendo enquanto tal, propagam em nível estrutural o racismo, o que, de todo modo, não é menos violento, posto que a “civilização branca e a cultura europeia impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2020, p. 27). Por esse motivo, aqui se traz a ideia de que a corpo-escritura em *Olhos d'água* é a representação do negro reconhecendo-se enquanto corpo no mundo, que está e é existência.

Conceição Evaristo, em sua obra, age, portanto, como aquela “que aprende a língua do senhor e constrói a liberdade de *maldizer*” (WERNECK, 2016, p. 13), isto é, se apropriando da língua branca imposta como projeto civilizatório, a autora rasura a sintaxe que vem com

essa língua e solicita a polissemia, as múltiplas significações de uma palavra, de um texto; Evaristo aciona o jogo de significados abertos da escritura (SANTIAGO, 1976). Disso talvez decorra as suas invenções com a palavra: “fendas-mulheres”, “vida-estrada”, “ave-mãe”, “gozo-pranto”, “cor de olhos d’água”, “corpo-coração”, “águas-lágrimas” etc., como a querer dar conta da complexidade que, sim, a existência negra no mundo possui.

Veja-se, então, no trecho recortado abaixo, a corporeidade negra como corpo-escritura, rasurando aquela representação da mulher negra na literatura condicionada às imagens da mitologia branca; e, no trecho, algo mais, esse corpo experienciando a possibilidade do amor com uma igual, a relação afetivo-sexual entre duas mulheres negras, que, ao que parece, vem com tamanha dignidade porque se dá disto que a própria Conceição Evaristo chama “escrevivência”:

[...] Salinda contemplou-se no espelho. Sabia que ali encontraria a sua igual, bastava o gesto contemplativo de si mesma. E, no lugar de sua face, viu a da outra. Do outro lado, como se verdade fosse, o nítido rosto da amiga surgiu para afirmar a força de um amor entre duas iguais. Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de *dreads* a lhes enfeitar a cabeça. Ambas aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade. E a cada vez que uma mergulhava na outra, o suave encontro de suas fendas-mulheres engravidava as duas de prazer. E o que parecia pouco, muito se tornava. O que finito era, se eternizava. E um leve e fugaz beijo na face, sombra rasurada de uma asa amarela de borboleta, se tornava uma certeza, uma presença incrustada nos poros da pele e da memória (EVARISTO, 2016, p. 57).

Destaca-se ainda o lirismo com que a autora narra Salinda se contemplando, buscando por si e encontrando a imagem de sua igual para afirmar o amor, sendo possível supor que Salinda viu ali o amor por si mesma.

Stuart Hall (2003), em seu artigo "Que 'negro' é esse na cultura negra", esquematiza três comentários a respeito das tradições diaspóricas concernentes à cultura popular negra: o estilo, a música e o corpo. Sobre o terceiro, que interessa mais propriamente a este texto, trata-se do capital cultural como elemento material de uma escrita incidida e reverberada pela corporeidade. *Olhos d’água* devém<sup>18</sup> desse itinerário de estilo-música-corpo de que fala Hall, recortado, nesta leitura, para situar a obra de Evaristo como parte da diáspora negra universal. E também, como articulação principal, reitera-se, trazer à leitura dessa obra o entendimento da escrita da corporeidade negra como rasura do que tem predominado como modelo de representação desses corpos dentro e fora da literatura; a rasura articulada à corpo-escritura,

---

18 Aqui se utiliza um neologismo, o substantivo “devir” tomado como um verbo forjado por Luís Heleno Montoril del Castilo e Thiago Batista em “A Corpo-escritura afro-amazônida como contra-rasura da imagem colonial do negro na Amazônia, em Bruno de Menezes e Naiara Jinkss” (ver nota 14)

no sentido mesmo de dizer que há um corpo a realizar a escrita partida de si, e dizendo melhor e mais precisamente, o de que Conceição Evaristo compõe em arte isso que devém deste corpo em acontecimento.

Como já mostramos nos trechos citados da obra e em algumas das palavras inventadas de Conceição, tal identidade corporal é facilmente percebida, mas ainda se destaca a ritualística que envolve essa escritura, em que muitas vezes esse corpo se dá, se mostra ou recebe, dentro de uma lógica do sagrado sincrético ou afro-religioso, por exemplo, no conto *Beijo na face*: “Rememorou ainda o corpo que um dia antes estivera em ofertório ao seu lado [...]” (p. 51); em *Luamanda*: “[...] ela deparou-se com um homem que viria inaugurar novos ritos em seu corpo” (p. 60); no conto *Olhos d’água*: “A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! (p. 18-19); e *Lumbiá*: “Lá estava o Deus-menino de braços abertos. Nu, pobre, vazio e friorento como ele. Lumbiá tocou na imagem, à sua semelhança” (p. 85).

Diante disso, pode-se afirmar que Conceição Evaristo nos dá pistas da “necessidade de uma estética diaspórica”, em que “somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos.” (HALL, 2003, p. 176), porque no mundo branco o conhecimento de si pelo corpo é interdito a pessoa negra. Disse Frantz Fanon (2020, p. 126): “o homem [*sic*] de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza”.

Kimbá detestava ser dois, três ou vários: “Dava trabalho mudar o rosto, o corpo, mudar até o gosto. Seria tão bom se ele pudesse ser só ele. Mas o que era ser ele? Era ser o Zezinho? Era ser o Kimbá?” (EVARISTO, 2016, p. 89). No mundo branco se perde de vista não apenas a cor dos olhos de uma mãe, perde-se também um nome, e perder um nome, na epistemologia preta é ficar esquecido “da força que traziam no significado de seus próprios nomes” (EVARISTO, p. 112), é desacreditar de sua própria eficácia. “Como homens, deslembavam a potência que se achava resguardada [a] partir de suas denominações” (EVARISTO, p. 112).

A corpo-escritura representada por Conceição Evaristo é o capital cultural do humano afro-brasileiro, no entanto, não apenas isso, é também um dos emblemas de dignidade da raça, e por isso, as marcas desses corpos-escrituras são as fendas expondo um presente que reúne todos os agoras do passado redivivos na escrita de sua posteridade, um tempo e lugar de cultura que retorna reescrito.

Viver o contexto da sociedade brasileira, sobretudo os últimos 4 anos, ainda é ter de lidar com a despotencialização dos corpos negros, porque estão constantemente submetidos a situações de vulnerabilidade que, dizendo como Evaristo (2016, p. 112), tiram-lhes o alimento, a água, a matéria para os sonhos e pensamentos, as palavras para as bocas, os cantos para as vozes, o movimento, a dança, o desejo para os corpos. De tal modo que não basta ao ser humano negro, afro-brasileiro, nem a qualquer ser humano sendo na periferia do capitalismo, participar, alegoricamente, “[...] da metáfora da visão cúmplice de uma metafísica ocidental do Ser Humano” (BHABHA, 2020, p. 05).

Assim, a corpo-escritura manifestada como rasura de um imaginário colonial sobre a pessoa negra, que se buscou mostrar neste estudo, é mais uma possibilidade de abertura de caminho para o contraditório, que mera substituição do “modelo deles”, pelo nosso; espaço no qual a diferença, de fato, possa fazer diferença. O desejo que fica, é o de que as águas que possam inundar nossos olhos sejam mais as da gostosa gargalhada entre os nossos que das agruras que nos submetem os que se tomam por senhores e senhoras do nosso corpo.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BATISTA, T. A. S.; CASTILO, L. M. A corpo-escritura como contra-rasura da imagem colonial do negro na Amazônia: Bruno de Menezes e Nayara Jinknss. **Revista Sentidos da Cultura**, v. 08, p. 07-23, 2021.
- CABRAL, Astrid, **Alameda**. 4ª ed. Manaus: Editora Valer, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CASTILO, Luís H. M. D. **Lanterna dos afogados: literatura, história e cidade em meio à selva**. Belo Horizonte: UFMG. 2004.
- CASTILO, Luís H. M. D. **Lanterna dos afogados: ensaios de literatura, história cultura e cidade na Amazônia**. Curitiba: Appris. 2021.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Cobra Grande: terror e encantamento na Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2016.
- CRUZ E SOUSA, João da. **Obra Completa**. (Organização, Introdução, Notas, Cronologia e Bibliografia por Andrade Muricy). Editora Nova Aguilar, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**; tradução Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/ Frantz Fanon; título original: Peau noire, masques blancs; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020/320 pp.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RIO, 2012.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais** (Liv Sovik, org.). Trad. Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Primeira publicação em 1998 *Black Popular Culture: Discussion in Contemporary Culture* (1 ed. Seattle: Bay Press, 1992.).
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de cachoeira**. Belém: CEJUP, 1997.
- KILOMBA, Grada. Fanon, existência, ausência. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/ Frantz Fanon; título original: *Peau noire, masques blancs*; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020/320 pp.
- LACAN, Jacques. **A lógica do fantasma, seminário de 1966-1967**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes, **Andurá: onde tudo é e não é**. Manaus: Editora Valer, 2020.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes, **Deslendário**. Belém: Gráfica Falangola, 1981.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: teatro e ensaios**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- OLIVEIRA, José Coutinho de. **Folclore amazônico, lendas**. V.1. Belém: Editora São José, 1951.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIMENTA, Luciana *et al.* A escritivência de Conceição Evaristo como estratégia político-discursiva de resistência: uma leitura da tessitura poético-corporal-negra em *Olhos d'água*. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 56, n. 2, p. 251-261, maio-ago. 2021, e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40482>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- SANTIAGO, Silviano. Para Além do discurso social. In \_\_\_\_\_ **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. (p. 215-232)
- SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.
- UM CORPO no mundo. Intérprete: Luedji Luna. Compositora: Luedji Luna. In: **Um corpo no mundo**. Intérprete: Luedji Luna. Bahia: YB Music, 2017. Streaming Spotify, faixa 4.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

**“Diasporic aesthetics”: logic of the ghost, shadows, semmovenence and erasures in Dalcídio Jurandir, Paes Loureiro and Conceição Evaristo**

**Abstract:** This text deals with “diasporic aesthetics” as the logic of the ghost, shadow, semmovenence and erasure in the literature of Dalcídio Jurandir, João de Jesus Paes Loureiro and Conceição Evaristo. It makes use of the reflections of Stuart Hall, Jacques Derrida, Gilles Deleuze in a first presentation; Luís H M del Castelo's reflections on the logic of the ghost in Dalcídio Jurandir, with the participation of Jacques Lacan; from the reflections of Gaston Bachelard, Octavio Paz and Silviano Santiago in Isabelle Bonfim's reading about semmovência in Paes Loureiro; and Stuart Hall, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Grada Kilomba, Homi Bhabha and Franz Fanon in Thiago Silva's last reading of the erasures in Conceição Evaristo.

**Keywords:** diasporic aesthetics, ghost logic, semmovenence, erasure.

**Recebido em 28 de abril de 2023**  
**Aprovado em 12 de junho 2023**  
**Publicado em 09 de agosto de 2023**