



**IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA
CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de
Conceição Evaristo**

Larissa Alice Assemção
Graduanda em Letras – Uni-FACEF
assencaolarissa@gmail.com

Maria Julia Freitas Rodrigues
Graduanda em Letras – Uni-FACEF
freitasmariajulia4@gmail.com

Maria Eloísa de Souza Ivan
Doutora em Estudos Literários – Uni-FACEF
meloisaivam@gmail.com

Resumo

A Literatura Brasileira contemporânea tem revelado autores de grande valor estético-literário, o que se confirma pelas indicações dessas obras nas listas de vestibulares das universidades brasileiras mais renomadas e tradicionais e, dentro desse contexto, destaca-se a obra *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo. Suas primeiras obras publicadas foram *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), seguidas de outras mais recentes: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) e *Canção para ninar menino grande* (2018). Enquanto discentes do curso de Letras, e futuras professoras, que tem como um dos objetivos formar leitores críticos, definiu-se pela obra dessa autora, mais especificamente, o livro *Canção para ninar menino grande* (2018), como *corpus* desta pesquisa, não apenas porque ele passou a figurar nas listas dos vestibulares, mas também porque, apesar dos vários prêmios já recebidos pela autora, sua obra é ainda pouco estudada no contexto acadêmico, se comparada aos clássicos, mesmo que a autora tenha recebido merecida atenção e destaque nos últimos anos. Desse modo, dizemos que o propósito desta pesquisa é apresentar um estudo acerca das categorias narrativas, aliado aos conceitos de identidade e memória, destacando-se os efeitos de sentido criados por esse discurso a partir da organização estética dessa narrativa contemporânea. O livro conta a história de Fio Jasmim, o atraente rapaz negro que carrega uma frustração: a de não ter podido representar o papel de príncipe na escola por ser negro. A função principal desse homem é fecundar as mulheres, gerar filhos em moças bem-criadas, todas com nome e sobrenome de famílias. Neide Paranhos da Silva, cujo filho é concebido na época de frutos cheirosos como laranjas; Pérola Maria, que Fio Jasmim escolheu como mulher no civil e no religioso e que dele esperava apenas a garantia de engravidar; Juventina Maria Perpétua, para quem homens “não passavam de meninos grandes, que viviam agarrados às saias das mulheres em busca de proteção”, e outras que são apresentadas no decorrer da pesquisa. Assim, o objetivo desta pesquisa é o de verificar, por meio de uma leitura interpretativa, como essas categorias narrativas, com ênfase na construção da personagem, estruturam formas, significados e sentidos na extensão diegética da obra acima referenciada, aliados aos conceitos de identidade e memória. Dito isso, buscamos responder aos seguintes questionamentos: como se constitui o discurso literário, principalmente dentro de um contexto de tradição e renovação que

caracteriza a narrativa contemporânea, considerando aqui a segunda metade do século XX e o século XXI? Quais os mecanismos de construção estética da obra *Canção para ninar menino grande* (2018), enfatizando-se os conceitos de identidade e memória, além da construção da personagem Fio Jasmim e das personagens femininas, com ênfase em Tina e Eleonora? Como se constitui o conceito de escrevivência dentro da poética evaristiana? A fim de se alcançar o objetivo propostos, adotou-se, como procedimento metodológico uma pesquisa de abordagem bibliográfica, subsidiada em leituras de textos teóricos e ensaísticos de autores como Bakhtin (2019), Borges (2010), Candido (1997, 1995, 2023), Camargo (2018), Chevalier (2009), Gancho (2004), Moisés (2001, 2004), Leite (2006), Lukács (2000), Nogueira-Pretti (2020), Picolo (2016), Reis e Lopes (2002), Reuter (2004), Silva (2016), Soares (1993), entre outras fontes.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea; categorias narrativas; Conceição Evaristo; identidade; memória.

Submissão: 30/10/2024 **Aprovação:** 13/11/2025.

1 Introdução

De acordo com Antonio Candido, em “O direito à literatura” (1995), a literatura corresponde a uma necessidade universal, assumindo um papel de bem incompressível¹, visto que

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade (Candido, 1995, p. 256).

Sob esse viés, ainda segundo Candido (1995), a palavra literária encarrega-se de um poder organizador do caos interior, produzindo sentidos; a obra é capaz de provocar no leitor um efeito catártico e ressignificar muito do que estava “fora do lugar”. Desse modo, observa-se na literatura também um aspecto social, com uma realidade política e humanitária, sem perder a função estética da palavra plurissignificativa.

Diante do exposto e provocadas pela leitura da obra, escolher a escritora Conceição Evaristo e sobretudo a obra *Canção para ninar menino grande* (2018) como *corpus* de nosso Trabalho de Conclusão de Curso, se deve ao fato da recepção crítica à sua obra, bem como o percurso que a autora tem trilhado, além da sua relevância não somente para Literatura Brasileira, como também no exterior, apesar de ser grande o desafio de se trabalhar com uma escritora contemporânea.

¹ [...] são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura (p.241).

O caminho percorrido por Evaristo ratifica seu grande papel na Literatura Brasileira contemporânea. Suas obras refletem a *escrivivência*, termo cunhado pela autora e que será retomado ao longo da pesquisa, engajada na realidade social vivida pelo povo preto, favelado, à margem da sociedade. Seus textos adquirem um valor inestimável no que tange à representatividade preta e pobre, trazendo a ancestralidade dessa comunidade por meio da cultura africana e muitas das experiências vividas não só pela autora, mas pelo povo preto, de modo geral, que são transformadas em arte.

O interesse em pesquisar a escritora Conceição Evaristo surgiu a partir da leitura dos contos do livro *Olhos d'água* (2016), principalmente pela leitura do conto que dá nome ao livro, que resultou em uma aula ministrada por nós com alunos do Ensino Médio. A aula em questão foi realizada em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, com o objetivo de refletir sobre as vivências femininas na sociedade atual e, especialmente, da mulher preta.

No conto, a narradora, que não se identifica, narra situações vivenciadas entre ela e a mãe; relata momentos de dificuldades, de pobreza e fome, e, acima de tudo, se mostra muito incomodada por não se lembrar da cor dos olhos da mãe; então, busca, insistentemente, na memória, pela cor dos olhos de sua mãe, como forma de vínculo, intimidade, reconhecimento e fortaleza. Ao abordar questões de gênero e cor por meio de situações cotidianas, a escrita de Evaristo provocou um efeito catártico nos estudantes, pois, a partir de reflexões realizadas com ênfase na situação social em a maternidade, os jovens reconheceram-se.

Ademais, essa aproximação dos jovens com a obra ocorreu, também, ao se depararem com momentos em que aspectos da cultura africana e de figuras religiosas do candomblé são apresentadas na história, destacando-se a marginalidade dessa manifestação religiosa ainda no contexto atual.

Sem dúvida, o despertar, o envolvimento e o interesse de nossos estudantes pela literatura de Conceição Evaristo foram decisivos para escolha da autora como *corpus* de nossa pesquisa.

No que tange ao livro, objeto desta pesquisa, nosso interesse surgiu, primeiramente, como uma curiosidade pelo título da obra, o qual faz referência à infância pela expressão “canção de ninar”, mas, ao mesmo tempo, há uma provocação, quando aproxima a infância da vida adulta, pela expressão “menino grande”. Um outro aspecto que nos motivou a esse estudo, foi a possibilidade de pesquisar e analisar, apesar do grande desafio, uma literatura que ainda é pouco estudada dentro do contexto acadêmico, principalmente das IES particulares.

A escrita de Conceição Evaristo evidencia a realidade enfrentada por ela e por tantos outros brasileiros. A vida na favela, a condição social, o preconceito racial, o machismo, a ausência de pai, a violência e a pobreza são temas recorrentes em suas obras e em sua própria vida. Segundo Remenche e Sippel (2019, p.44), “Evaristo cunha o termo *escrivivência* para nomear uma escrita que se mescla com a sua vivência, com o relato das suas memórias e das de seu povo”.

Posto isso, o objetivo de nossa pesquisa é o de verificar, por meio de uma leitura interpretativa, os efeitos de sentido criados pelo discurso evaristiano, que, por meio de uma narradora testemunha, realiza a “contação” das histórias vividas por Fio Jasmim, tecendo as histórias de outras personagens, mulheres, e, assim, a partir dessas memórias relatadas nos permite observar a construção da personagem Fio

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

Jasmim, como elemento estruturante desta narrativa.

Além disso, parte-se da hipótese de que apesar dos vários prêmios já recebidos pela autora e pela grande divulgação de sua obra, tanto no Brasil, como no exterior, há, ainda, muito a se dizer sobre Evaristo, considerando que, só recentemente, a literatura brasileira traz como destaque o preto, o favelado, o que está à margem de uma sociedade que ainda exala preconceito e racismo.

Dito isso, à problematização de nossa pesquisa, buscamos responder aos seguintes questionamentos: como se constitui o discurso literário, principalmente dentro de um contexto de tradição e renovação que caracteriza a narrativa contemporânea, considerando aqui a segunda metade do século XX e o século XXI? Quais os mecanismos de construção da poética de Conceição Evaristo, mais especificamente aqueles utilizados na obra *Canção para ninar menino grande* (2018), enfatizando-se os conceitos de identidade, memória e escrevivência, aliados à construção das personagens Fio Jasmim e de algumas personagens femininas, com ênfase em Tina e Eleonora.

A fim de alcançar o objetivo proposto, adotamos, como procedimento metodológico, uma pesquisa de abordagem bibliográfica, destacando-se, conforme dito acima, um estudo acerca dos conceitos de identidade e memória, além das categorias narrativas e como esses elementos estruturam a narrativa de Evaristo e materializam o conceito de escrevivência na produção da autora. A partir da compreensão desses conceitos, infere-se à compreensão da escrita da autora, bem como do título que nomeia esta pesquisa: IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo.

Desse modo, passamos a discorrer, sinteticamente, sobre cada um dos capítulos que compõem essa pesquisa. No primeiro capítulo, apresentamos a biografia da autora, destacando fatos de sua vida pessoal e acadêmica, de modo a compreender o seu fazer literário, sua “escrevivência”, por meio de sua trajetória. No segundo capítulo, intitulado “A renovação do romance”, desenvolvemos um percurso histórico do romance, a fim de compreender algumas das teorias formuladas ao longo da história da literatura até os dias atuais, destacando-se a literatura marginal do século XXI e a literatura contemporânea de modo geral.

Já no terceiro capítulo, apresentamos os conceitos de identidade e memória como um dos aspectos centrais do fazer literário de Evaristo; aqui as reflexões de Paixão (2024) subsidiam nossos apontamentos com intuito de verificar tais conceitos na obra em questão; para, enfim, no quarto capítulo, apresentarmos uma leitura analítica do livro *Canção para ninar menino grande* (2018) subsidiadas por esse aparato teórico, ampliado, ainda, pela teoria da narrativa, principalmente no que concerne à construção da personagem.

Assim, por meio de uma leitura interpretativa, objetiva-se uma análise textual e discursiva, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso da obra acima referenciada, evidenciando-se os conceitos de identidade e memória materializadas na narrativa. Para tanto, parte-se do método dedutivo, iniciando-se de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

O embasamento teórico está fundamentado em leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como Candido (1995; 2004); Bakhtin (2019); Candido e Castello (2001, 1997); Cereja e Magalhães (1995); Costa-Pinto (2004); Leite (2006);

Lukács (2000); Moisés (2001); Paixão (on-line); Reuter (2004); Rosenfeld (1996), entre outras fontes.

Por fim, destaca-se a relevância desta pesquisa e de sua contribuição para os estudos acadêmicos na área, uma vez que traz a público Conceição Evaristo, autora da contemporaneidade, que, após inúmeros desafios, coloca a literatura do preto, pobre e favelado no lugar que lhe é de direito, pois com sua palavra destemida, desnuda e altamente poética, materializa temas e personagens que, até há pouco tempo, não eram destaque no contexto literário nacional. Ademais, esse pioneirismo analítico nos permite adentrar ao universo da *escrivivência*, que evidencia a realidade social vivida pela escritora, suas personagens e por tantos brasileiros, podendo, a partir de então, consagrar Conceição Evaristo como uma das mais respeitadas escritoras brasileiras, tanto no Brasil, quanto no exterior.

2 Biografia da autora

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 29 de novembro de 1946, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Sendo a segunda de nove irmãos, foi criada pela mãe Joana Josefina Evaristo e pelo padrasto Aníbal Vitorino, o qual considera como pai, já que o pai biológico não participou da vida da escritora.

É graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestra em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio) e Doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Estreou na literatura com contos na série *Cadernos Negros*² em 1990, etem, atualmente, sete livros publicados, sendo que a coletânea de contos *Olhos d'água* (2014) esteve entre as finalistas do Prêmio Jabuti de 2015.

A primeira obra publicada pela autora, foi *Ponciá Vicêncio* (2003), um romance que aborda temas como a discriminação racial, de gênero e de classe. Em seguida, publica *Becos da memória* (2006), obra considerada como uma das mais célebres literaturas memorialísticas da Literatura Brasileira. Em 2008, publica um livro de poesias, intitulado *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), que trata da tematização sentimental, social, familiar e religiosa, por meio de uma rica visão poética.

Em 2011, publica *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), um livro de contos, de histórias de vivências e sabedorias de mulheres pretas, que se unem pela literatura. Em 2014, chega a público outro livro de contos, *Olhos d'água*, sendo este um dos mais conhecidos atualmente, estando como leitura obrigatória da Unicamp 2024, 2025 e 2026.

Histórias de leves enganos e parecenças (2016) é um livro de doze contos que, de acordo com Sousa (2024), passa por algo ainda não tão encontrado no acervo de Evaristo, o estranho e o imprevisível.

Enfim, em 2018, Evaristo publica *Canção para ninar menino grande*

² Cadernos negros: organizados e editados pelo grupo Quilombhoje, publica anualmente, desde 1978, contos e poemas que veiculam a cultura e o pensamento afro-brasileiro. Os quarenta volumes de poemas e contos proporcionam visibilidade para autores afrodescendentes, fomentando a literatura negra e a produção literária das periferias (Lira, 2023, p. 162).

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

(2018), romance que é *corpus* de nossa pesquisa e que narra a história de Fio Jasmim pelas vivências de mulheres que se relacionam com ele e são unidas pela narradora, cujo conhecimento de suas histórias ocorre a partir de uma dessas mulheres, Tina.

Cabe ainda ressaltar os prêmios recebidos pela escritora, sendo que em 2017, recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura pelo conjunto de sua obra, sendo a primeira escritora negra premiada. Em 2018, foi premiada com o Prêmio Nicolás Guillén de Literatura pela Caribbean Philosophical Association devido ao alcance de suas obras em todo o mundo e pela quantidade de traduções para outras línguas, como o francês, alemão, eslovaco, inglês e espanhol.

Em 2019, foi homenageada pelo Prêmio Jabuti como personalidade literária. Entre outros prêmios, em 2023 foi laureada com o prêmio Elo2023 no Festival Internacional das Artes de Língua Portuguesa, destacando o reconhecimento internacional de suas obras. Em 2024, tornou-se imortal sendo a 10ª mulher eleita para a Academia Mineira de Letras, ocupando a cadeira de nº40.

Em entrevista concedida ao I Colóquio de Escritoras Mineiras de Belo Horizonte, em maio de 2009, Evaristo conta sobre a importância de sua família na construção da sua identidade e de como foi sua trajetória. Tendo uma vida humilde, considera que teve duas mães, pois, aos sete anos de idade, muda-se para casa de uma tia, Maria Filomena da Silva, que não tinha filhos e passavam por menos necessidades, a fim de facilitar um pouco o dia a dia da própria mãe, tendo uma boca a menos para alimentar.

Evaristo comenta sobre como aprendeu com as tias e a mãe a trabalhar com os afazeres domésticos aos oito anos de idade, trabalhando como empregada doméstica, babá, e até no auxílio da mãe e da tia no trabalho como lavadeiras.

Além disso, participava com minha mãe e tia, da lavagem, do apanhar e do entregar trouxas de roupas nas casas das patroas. Troquei também horas de tarefas domésticas nas casas de professores, por aulas particulares, por maior atenção na escola e principalmente pela possibilidade de ganhar livros, sempre didáticos, para mim, para minhas irmãs e irmãos (Evaristo, 2009).

O relato acima, nos faz perceber a origem simples e humilde da escritora e, desde cedo, sua preocupação com os estudos, pois, em troca de aulas particulares e livros didáticos, cumpria tarefas domésticas.

Para sobreviver, viviam de doações de cestas básicas, restos de comidas e recolhendo materiais recicláveis. Essas práticas também são conhecidas por outra escritora favelada, Carolina Maria de Jesus, a qual vivia uma dura realidade na favela do Canindé, em São Paulo.

E no final da década de 60, quando o diário de Maria Carolina de Jesus, lançado em 58, rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora (Evaristo, 2009).

É interessante pensar na aproximação de ambas as escritoras pela realidade vivida na favela e, principalmente, na sociedade, além dos desafios enfrentados pelas mulheres pretas. Carolina Maria de Jesus serviu como grande símbolo de resistência para tantas mulheres, principalmente para Conceição Evaristo e mais ainda para sua mãe, a qual se reconheceu na obra *Quarto de despejo* (1960),

o que reafirma, mais uma vez, a importância do texto literário, o efeito catártico da literatura.

Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela (Evaristo, 2009).

Além disso, Evaristo discorre acerca da insistente dúvida que surgia vez ou outra ao observar sua certidão de nascimento que a colocava na cor parda, “Impressionava-me desde pequena essa cor parda. Como seria essa tonalidade que me pertencia? Eu não atinava qual seria. Sabia sim, sempre soube que sou negra” (Evaristo, 2017). A essa primeira consciência de negritude, a autora atribui a um tio, ex-militar, questionador da situação do povo preto brasileiro.

Evaristo partilha, em entrevistas e depoimentos, sobre seu intenso desejo pelo magistério, e decide mudar-se para o Rio de Janeiro em 1973, para tentar carreira, já que, segundo a mesma, a possibilidade de dar aulas na capital mineira dependia de indicação e ela já estava marcada pela sua condição de subalternidade. Ressalta, ainda, sobre sua paixão pela literatura como algo marcado em seu destino,

Gosto, entretanto, de enfatizar, não nasci rodeada de livros, do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. Entretanto, ainda asseguro que o mundo da leitura, o da palavra escrita, também me foi apresentado no interior de minha família que, embora constituída por pessoas em sua maioria apenas semi-alfabetizadas, todas eram seduzidas pela leitura e pela escrita. Tínhamos sempre em casa livros velhos, revistas, jornais. Lembro-me de nossos serões de leitura. Minha mãe ou minha tia a folhear conosco o material impresso e a traduzir as mensagens. E eu, na medida em que crescia e ganhava a competência da leitura, invertia os papeis, passei a ler para todos. Ali pelos meus onze anos, ganhei uma biblioteca inteira, a pública, quando uma das minhas tias se tornou servente daquela casa-tesouro, na Praça da Liberdade. Fiz dali a minha morada, o lugar onde eu buscava respostas para tudo (Evaristo, 2009).

O fazer literário de Evaristo é marcado pela *escrevivência*, que, conforme dizem Oliveira, Sampaio e Silva, (2022, p. 169) “As produções de Conceição Evaristo, quer sejam do ponto de vista científico, quer sejam do ponto de vista literário, são passíveis de uma síntese poética que acentua suas criações entre vida real e ficção”, logo, a autora não se desprende totalmente de sua realidade, mesmo quando tenta ficcioná-la.

Segundo os mesmos autores, a expressão surge não como um conceito, mas como um trocadilho, prática recorrente de Evaristo, além da criação de substantivos compostos, como “boneca-mãe” e “lamento-pranto” no conto “Olhos d’água”, aqui, o termo surge da junção das palavras “vivência” e “escrita”, formando *escrevivência*. “É ainda um júbilo à vida, que me permite embaralhar tudo: vivência e criação, vivência e escrita. *Escrevivência*” (Evaristo, 2022).

A escrita pela *escrevivência* parte de um lugar específico, como as

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

vivências da escritora, algo que podemos encontrar no conto acima citado, podendo pensar em traços autobiográficos, como o fato de a narradora-personagem buscar por uma resposta para a pergunta de tom acusatório presente em todo o enredo, a cor dos olhos da própria mãe, e finalmente, ao encarar os seus olhos, descobre que a cor dos olhos da mãe é ofuscada pela “água” insistente que neles há, devido às águas correntezas, ao excesso de lágrimas, algo comum na mãe da escritora, a qual cita na entrevista concedida ao I Colóquio de Escritoras Mineiras de Belo Horizonte em maio de 2009, “Minha mãe chorava muito, hoje não. Tem uma velhice mais tranquila. Meu padrasto completou 86 anos e vive ao lado dela.”

Para Lira (2023) e ainda em paralelo com Oliveira, Sampaio e Silva (2022), a escrita pela *escrevivência* permite que Evaristo não se desvincule totalmente de suas experiências e vivências enquanto autora e também enquanto cidadã:

A *escrevivência* é para a autora, o projeto literário premeditado no qual se encontra não só sua própria subjetividade como cidadã, mas subjetividade da escritora na escolha do que escrever; das personagens ao ocuparem seus lugares de fala; dos enredos que redimensionam os espaços e a perspectivadas narrativas e da própria linguagem, em sua aproximação com a oralidade(Lira, 2023, p. 171)

Sua estética é marcada pela subjetividade à medida em que assume sua própria leitura de mundo assinalada pela complexidade humana, pelas mazelas da sociedade e, assumidamente, determinada pela ancestralidade do povo preto e favelado, trazendo para suas obras e para suas personagens não somente a sua própria experiência, mas a vivência e a história de todo um povo, buscando desse modo, representar e dar voz à sociedade negra como um todo, mas especialmente, à mulherpreta. “Nesse sentido, a autora assume o comprometimento de escrever a partir de suas vivências e dar voz a personagens femininas tradicionalmente faladas a partir de um outro” (Lira, 2023, p. 172).

Ainda, Evaristo relata em entrevista concedida ao canal do Youtube *Leituras Brasileiras*, que a cultura do negro aparece em diversas obras no decorrer da história da Literatura Brasileira, mas por escritores brancos. Há então a necessidade de um escritor negro, que pode buscar sua própria ancestralidade, explorando as potencialidades de suas vivências, experiências e de sua respectiva cultura, trazendo, claramente, um efeito de sentido em que o leitor é transpassado pelas palavras, a partir da verdade colocada no arranjo, na narrativa.

Na verdade, quando eu penso em *escrevivência*, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a *escrevivência*, não, a *escrevivência* é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a *escrevivência*. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande (Evaristo, 2020).

Em conformidade com Costa (2022):

Em *Canção para ninar menino grande*, Conceição Evaristo evidencia seu compromisso com sua ancestralidade e a potencialidade de uma escrita capaz de aguçar a sensibilidade do leitor sobre os mistérios da existência humana, e que neste caso são aludidos por personagens que representam sujeitos negros (Costa, 2022, p. 11).

No trecho anterior, observamos que no romance *Canção para ninar menino grande* (2018), *corpus* dessa pesquisa, Evaristo confirma e evidencia a *escrevivência* ao representar questões de raça, mas também ao se fundamentar não somente em sua experiência, mas também na de outras mulheres. “à *escrevivência*, condição que sempre pretendo marcar na minha escrita, não se esgota em experiência pessoal, mas se enreda, se cumplicia, se (con)funde com tantas outras vivências de mulheres” (Evaristo, 2022, p. 5)

Valter Hugo Mãe, na capa de abertura, “orelha” do livro, comenta sobre o quanto a obra nos envolve, sendo capaz de transpassar a nossa biografia. Ainda, é possível ampliar essa afirmação e não condicioná-la a uma única obra, mas sim a toda sua produção artística.

O livro inteiro entra em nossa biografia, a gente quer saber onde fica esse lugar Alma das Flores, não é possível que Conceição Evaristo seja capaz de fingir pessoas tão profundas e delicadas com quem queremos encontrar, queremos casar. Eu quis muito chegar à Alma das Flores e dizer a Angelina Devaneia da Cruz: ‘Sou eu. Você é para mim’ (Mãe, 2022, capa 2 e 3).

Seu fazer literário parte pelos cinco elementos da narrativa alinhados e integrados, por meio da construção de personagens complexas a partir de um enredo simples, estrutura típica da modernidade, com foco no tempo e no espaço, a fim de buscar os traços da formação de identidade recorrendo à memória.

De acordo com Costa (2022), esse fazer literário é baseado na profundidade da experiência negra, “Num exercício impelido de reconstituição da memória ancestral a *escrevente* traz à luz, por intermédio da literatura, o protagonismo de sujeitos que foram negativamente pintados em razão de seus traços fenotípicos e cultura” (p. 10).

Finalizamos essa seção, recorrendo, uma vez mais, a Valter Hugo Mãe que destaca sobre a literatura escrita por Evaristo, ao cunhar histórias tão profundas, “nos humildam e fascinam”, além da resignificação que faz ao povo preto, reacendendo uma ideia universal

de Literatura, de Cultura, de Arte, de Pessoa, de Amor, de Sofrimento, de Futuro. Só de joelhos se lê Conceição Evaristo. Em prece. E eu penso que desde ‘a raiz do tempo’ se previa que Mestre Conceição Evaristo nos haveria de educar a todos com a grandeza de sua mensagem (Mãe, 2022, capa 2 e 3).

3 A renovação do romance

Segundo Fiorin (2016), ao entrar em cena, em meados do século XVIII, o romance moderno causou estremecimento no mundo das Letras. Percebido pelos contemporâneos como algo novo, o gênero começa a chamar atenção a partir de

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

1740, com a publicação de *Pâmela*, de Samuel Richardson, mas sua história certamente não começou com essa publicação, sendo fruto de uma construção iniciada, conforme abordado por Bakhtin (2019), muito antes. Os “romances” medievais, as novelas, os panfletos, os jestbooks já apresentavam, em maior ou menor grau, algum traço realista, seja pela presença de um diálogo vivo, da atenção ao detalhe, pela descrição de cenário ou pela atenção à vida cotidiana de gente comum. No entanto, muitos passos tiveram que ser dados até que se chegasse ao modo literário que fez da vida privada e doméstica seu grande tema, conforme é o caso do *corpus* de nossa pesquisa.

Contudo, inferimos que seja importante ressaltar que antes de destacar essas, ou aquelas características, é importante entendermos o percurso histórico desse gênero, pois já na antiguidade clássica era abordado o estudo acerca dos gêneros literários. Em *A República*, Platão elenca três tipos de poesia ou ficção imitativa: um dramático, um épico, e um misto:

Há um primeiro tipo de poesia e de ficção inteiramente imitativa que compreende, como disseste, a tragédia e a comédia; um segundo, em que os fatos são relatados pelo próprio poeta – tu a encontrarás, sobretudo, nos ditirambos –; e, enfim, um terceiro tipo formado pela combinação dos dois precedentes, utilizado principalmente na epopeia em muitos outros gêneros. (Platão *apud* Stalloni, 2001, p. 21).

Logo, Platão sugere um modelo triádico em que há: 1) uma arte da imitação - o teatro - manifesta-se em comédias ou tragédias; 2) uma arte da narrativa pura manifesta-se no ditirambo que, por sua vez, expressa-se em verso; e, 3) finalmente, uma arte mista que se manifesta na epopeia, cujo melhor exemplo seria a obra de Homero.

Por sua vez, Aristóteles também propõe um modelo tripartido. Em sua *Poética* (2008), talvez até hoje uma das mais reputadas obras originadoras dos estudos literários, Aristóteles apresenta um estudo comparativo, normativo e valorativo do que ele definiu como os dois grandes gêneros poéticos: o dramático, baseado na mimese (imitação), e o épico, baseado na diegese (narração). Em sua *Poética*, Aristóteles assume a seguinte tarefa:

Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela; e ainda da natureza e do número das suas partes. E falaremos igualmente de tudo o mais que diga respeito a este estudo, abordando, naturalmente, em primeiro lugar, os princípios básicos (Aristóteles, 2008, p. 37).

Dessa forma, de acordo com Aristóteles, há três pilares que regem a poética, sendo elas a mimese (a imitação) - que pode ocorrer por meio do objeto, ou seja, o assunto que está sendo abordado, o meio, que se refere a matéria prima utilizada, mais especificamente a palavra, e a maneira, que é como a mimese é materializada, como, por exemplo, no espetáculo - outro pilar da *Poética* é a catarse (que se trata da ação de se colocar no lugar do outro) e o mito (que é o que está sendo contado).

Logo, para Aristóteles (2008), todas as formas, sendo elas a epopeia, o ditirambo, o poema trágico ou a comédia, são mimesis, contudo, de formas diferentes, pois o artista imita pessoas em ação, sendo elas boas ou más. A comédia, por exemplo, imita os seres inferiores a partir do riso irônico, enquanto a tragédia imita os seres superiores aos da atualidade, o que ocorre com Sófocles e Homero, em que ambos representam seres superiores e representam pessoas agindo.

Ainda conforme o pensador grego, em seus estudos, a epopeia se assemelha com a tragédia, isso porque ambas são imitações metrificadas de seres superiores. A tragédia empenha-se em não passar duma revolução do sol ou superá-la, como abordado pelo próprio autor, já a epopeia não tem duração delimitada, dessa forma, das partes componentes de ambas, umas são semelhantes entre si, outras estão presentes apenas na tragédia.

É possível inferir que apesar de o romance ser um gênero que ganha notoriedade na modernidade, há séculos, pensadores como Platão e Aristóteles já refletiam sobre a literatura, provando que, apesar de Aristóteles criar um estudo que ainda hoje é base para os estudos literários, não podemos deixar de perceber que sua divisão hierárquica e tripartida (tragédia, epopeia e ditirambo) não sustenta a infinidade de gêneros que hoje encontramos.

Desse modo, destacamos as reflexões do pensador russo Bakhtin, pois, de acordo com Fiorin (2016), o romance é o gênero que ocupa um lugar central na obra do filósofo da linguagem, o que significa que foi o foco de sua atenção ao longo de toda a sua vida. Isso porque, para o filósofo russo, o romance é a expressão do dialogismo³ no seu mais alto grau, dando um lugar mais destacado do que os outros gêneros à diversidade, à diferença, à heteroglossia. Bakhtin estuda o romance a partir de dois parâmetros: a percepção da linguagem, ou seja, a linguagem híbrida que ocorre no romance, e a representação do espaço e do tempo, que pode ser revisitado sempre que se desejar.

Em suas obras *Questões de literatura e de estética* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin discorda da teoria elaborada por Geörgy Lukács, filósofo marxista, que via o romance como um gênero associado ao crescimento da burguesia, sendo o romance a epopeia de um mundo burguês. De acordo com Lukács “essa epopeia burguesa é a privatização do gênero épico, pois coloca o indivíduo no seu centro” (apud Fiorin, 2006, p.116).

De acordo com Fiorin (2006), para Lukács, a epopeia sucede à tragédia. Esta busca responder como a essência pode torna-se vida, enquanto aquela dá uma resposta à indagação de como a vida pode tornar-se essencial. O romance é a epopeia moderna, é o gênero maior, dominante, da arte burguesa (Fiorin, 2006, p.116).

Já para Bakhtin (2019), a teoria do romance, enquanto gênero, se distingue por dificuldades peculiares, desconhecidas por outros gêneros. Tal ponto ocorre devido à especificidade do próprio romance, uma vez que este gênero é o único que está em constante formação e, logo, inacabado. As forças que formam os gêneros se materializam à luz do dia, já a formação do gênero romanesco, ocorre à luz do

³ O dialogismo é marcado não só pela interlocução direta com o outro, em determinada situação, mas pela interlocução com o próprio repertório de determinada comunidade semiótica, bem como pela definição contraditória do valor do signo no jogo da interação verbal (Bakhtin, 2019, p.60).

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

histórico, isso porque o romance se desenvolve no decorrer da história e da sociedade.

A configuração do gênero romanesco não é enrijecida, uma vez que não é possível prever todas as suas possibilidades plásticas, já os demais gêneros possuem suas formas estabelecidas, o que os diferenciam do romance. Assim, conforme Bakhtin (2019):

Dentre os grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escrita e o livro, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas há uma questão essencial – o romance, diferente dos outros gêneros, não tem um cânone: historicamente são eficazes apenas alguns protótipos de romance, mas não o cânone romanesco como tal.

Assim se cria a extraordinária dificuldade da teoria do romance como gênero. Com efeito, esta teoria tem, em essência, um objeto de estudo totalmente diferente das teorias de outros gêneros. O romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. É o único gênero em formação entre gêneros há muito acabados e já parcialmente mortos (Bakhtin, 2019, p.66).

A partir desse ponto, Bakhtin (2019) destaca que o romance é concebido e alimentado por uma nova época da história mundial e, por isso, profundamente ligado a ela; dessa forma, enquanto os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas realizaram uma adaptação para as novas condições existentes, o romance se apresenta como um objeto de outra categoria, isso porque ele luta com os demais gêneros, luta por seu domínio da literatura, fazendo com que o romance triunfe sobre os demais gêneros.

Contudo, há algo específico no gênero romanesco: nunca integra esse todo, não participa da harmonia dos gêneros; assim, Bakhtin aponta em seus estudos que

Nessas épocas o romance leva uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura. O todo orgânico da literatura, organizada hierarquicamente, é integrado apenas pelos gêneros acabados, por personagens estabelecidas e definidas (Bakhtin, 2019, p. 68).

Ainda conforme o pensador russo, os grandes tratados poéticos orgânicos do passado são impregnados de um profundo sentimento do conjunto da literatura e da harmonia da combinação de todos os gêneros:

Nisso reside a força, a plenitude integral e singular, o caráter exaustivo desses tratados poéticos. Todos eles ignoram coerentemente o romance. Os tratados poéticos científicos do século XIX carecem dessa integralidade: são ecléticos, descritivos, não aspiram a uma plenitude viva e orgânica, mas a algo abstratamente enciclopédico, não se voltam para a possibilidade real, de coexistência de determinados gêneros no conjunto vivo da literatura de uma dada época, mas para a sua coexistência numa crestomatia maximamente plena. É claro que não ignoraram o romance, mas simplesmente o inserem entre os gêneros existentes (um lugar de prestígio); assim, como um gênero entre gêneros, ele é incluso na crestomatia. Contudo o romance integra o conjunto vivo da literatura de modo inteiramente distinto (Bakhtin, 2019, p.68).

Dessa forma, conforme abordado por Bakhtin (2019), não se pode falar que há uma harmonia baseada na mútua delimitação e complementaridade, pois o

romance parodia os outros gêneros, desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, deslocando alguns gêneros e incorporando outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os, o que, em alguns momentos, é visto pelos historiadores de literatura como apenas uma luta entre escolas e tendências literárias.

Contudo, torna-se importante ressaltar que por trás dessa luta é preciso compreender outro embate, mais profundo e historicamente substancial, que é a luta entre os gêneros, a formação e o crescimento do arcabouço de gêneros literários que é citado por Mikhail Bakhtin, isso porque há fenômenos interessantes que ocorrem na época em que o romance se estabelece como gênero principal:

Toda literatura é envolvida pelo processo de formação e por uma espécie de 'crítica dos gêneros'. Isto já ocorrera em alguns períodos do Helenismo, na Idade Média tardia e no Renascimento, mas foi particularmente intenso e vivido na segunda metade do século XVIII. Nessa época de domínio do romance, quase todos os outros gêneros 'romantizaram-se' em maior ou menor grau: romancizou-se o drama, o poema narrativo, e até a lírica. Aqueles gêneros que conservaram com tenacidade sua natureza, seu antigocaráter canônico, adquiriram um semblante estilizado. De modo geral, a despeito da vontade artística do autor, qualquer firmeza rigorosa de gênero começa a dar sinais de estilização e até de estilização paródica (Bakhtin, 2019, p.69).

Quanto às estilizações paródicas destacadas por Bakhtin (2019), estas ocupam um lugar essencial no romance, mas é característico que o romance não deixe que se estabilize ou se canonize nenhuma de suas próprias variedades, isso porque, ao longo da história do gênero, ocorre uma contínua parodização e um travestimento das variedades dominantes, que tendem a banalizar as paródias do romance de cavalaria, do romance barroco, do romance pastoral, do romance sentimental, entre outros. E é esse traço autocrítico do romance que é seu diferencial enquanto gênero em formação constante.

O processo de romancização dos gêneros literários ocorre devido à presença do romance enquanto um gênero literário dominante; as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ressoar de modo diferente de como ressoavam nas épocas em que o romance não existia na grande literatura, fazendo assim, que ocorra a "romancização" que, para Bakhtin (2019) o processo de "romancização" dos gêneros faz com que eles se tornem mais livres e mais plásticos, ou seja, sua linguagem se renova por conta do heterodiscurso extraliterário e das camadas "romanescas" da linguagem literária, eles se dialogizam, neles penetram amplamente o riso, a ironia, o humor, os elementos de autoparodização, e o mais importante, o romance introduz nesses gêneros modificados a problematidade, uma específica incompletude semântica e o contato vivido com a atualidade inacabada, ou seja, com o presente, que por sua vez, também está em constante formação.

Tal conjuntura ocorre pois, de acordo com Mikhail Bakhtin (2019), o romance é o único gênero em formação, e devido a essa realidade, ele reflete de forma profunda, substancial, sensível e rápida, o processo de formação da própria

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

realidade:

Só o que está em formação pode compreender a formação. O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Média precisamente porque é quem melhor expressa as tendências da formação de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele (Bakhtin, 2019, p.71).

Logo, percebe-se que o romance antecipou muito, e continua antecipando o futuro desenvolvimento de toda a literatura, e é exatamente por isso que, ao atingir a posição de gênero dominante, ele contribui para a renovação de todos os demais gêneros, realizando uma contaminação por meio de seu próprio caráter de formação e inacabamento, e “nisso reside a excepcional importância de romance também como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura” (Bakhtin, 2019, p.71).

Devido a esse processo de modificação dos gêneros a partir da romantização deles, a *Poética* de Aristóteles, apesar de permanecer como fundamento inabalável da teoria dos gêneros, é levada a um impasse, isso porque na questão do romance, a teoria dos gêneros se defronta com a necessidade de uma reconstrução radical. Todavia, apesar do trabalho meticuloso dos pesquisadores e do acúmulo de um imenso material histórico, que lançou luz sobre várias questões ligadas à origem de algumas variedades de romance, ainda assim, continua-se a considerar o gênero romance, um gênero entre outros gêneros, isso porque há uma tentativa de fixar suas diferenças de gênero acabado em relação aos outros gêneros acabados, ou seja, tenta-se solucionar o seu cânone interno como um determinado sistema de características de gênero estáveis e sólidos.

A esse respeito, Bakhtin pontua que:

Bem mais interessantes e coerentes são aquelas definições normativas do romance dadas pelos próprios romancistas, que propõem uma determinada variedade de romance e a explicam como a única correta, necessária e atual. Assim é, por exemplo, o célebre prefácio de Rousseau a *Julia*, ou *A nova Heloisa*, o prefácio de Wieland a *Agatão*, de Johann Karl Wezel a *Tobias Knauts*; assim são as inúmeras declarações e manifestações dos românticos em torno de *Wilhelm Meister* e de *Lucinde* etc. Tais declarações, que não tentam abranger todas as variedades do romance em sua definição eclética, participam, em compensação, da formação viva do romance enquanto gênero. Com frequência elas refletem de forma profunda e correta a luta do romance com os outros gêneros e consigo mesmo. São elas que mais se aproximam da compreensão da posição específica do romance na literatura, impossível de comensurar pelos outros gêneros (Bakhtin, 2019, p.73).

E é a partir desse sentido que esse gênero ganha uma série de manifestações que acompanham a criação de um novo tipo de romance no fim do século XVIII. Em todas essas manifestações, que contempla o processo de formação do romance em uma de suas etapas essenciais, são características as seguintes exigências apresentadas ao romance por Blanckenbrig e Hegel:

1) o romance não deve ser “poético” no sentido em que são poéticos os outros gêneros da literatura artística: 2) a personagem do romance não deve ser “heróica” nem no sentido épico, nem no sentido trágico do termo: ela

ASSENÇÃO, L. A.; RODRIGUES, M.J.F.; IVAN, M.E.S.

deve reunir em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os baixos quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios; 3) a personagem não deve ser apresentada como acabada ou imutável, mas em formação, em mudança, sendo educada pela vida; 4) o romance deve se tornar, para o mundo contemporâneo, aquilo que era a epopeia para o mundo antigo (Bakhtin, 2019, p.74).

Já Bakhtin (2019) distingue o romance de outros gêneros por meio do encontro de três peculiaridades basilares:

1) a tridimensionalidade estilística do romance, vinculada à consciência plurilinguística que nele se realiza; 2) a mudança radical das coordenadas temporais da imagem literária no romance; 3) a nova zona de construção da imagem literária no romance, precisamente a zona de contato máximo com o presente (a atualidade) em sua inconclusividade (Bakhtin, 2019, p.75).

Tais elementos do romance são importantes, pois todos estão internamente ligados, além de estarem condicionados por um momento crucial na história da sociedade. Num universo ativamente plurilíngue, conforme abordado por Bakhtin, vive uma nova consciência cultural e artística-literária. O mundo se tornará assim de uma vez por todas e de modo irreversível, visto que terminará o período da coexistência surda e fechada das línguas nacionais, ou seja, a coexistência dos dialetos territoriais e gêneros sociais, logo a pluralidade de vozes e de línguas, está presente na vida e no cotidiano, o que reafirma a conjectura de que o romance se põe à frente do processo de desenvolvimento e renovação da literatura em termos linguísticos e estilísticos.

Apresentado o percurso histórico acerca da origem do romance, torna-se importante destacar os elementos temáticos da estrutura do gênero romanesco; com isso em vista, é importante realizar tal elucidação a partir da comparação entre o romance e a epopeia:

Do ponto de vista da nossa questão, a epopeia enquanto gênero definido caracteriza-se por três traços constitutivos: 1) o objeto da epopeia é o passado épico nacional, o “passado absoluto” segundo a terminologia de Goethe e Schiller; 2) a fonte da epopeia é uma lenda nacional (e não a experiência pessoal e a livre invenção que cresce a partir dessa base; 3) o mundo épico está separado da atualidade – ou seja, do tempo do cantor (autor) e de seus ouvintes – pela distância épica absoluta (Bakhtin, 2019, p.77).

Conforme abordado nos estudos de Geörg Lukács:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados históricos-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (Lukács, 2000, p.55).

Dessa forma, a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

partir de si mesma, o romance descobre e constrói, pela forma, a totalidade oculta da vida. Isso, pois a estrutura dada do objeto - a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmoniosa – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais.

Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. Por conseguinte, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior, isso porque, enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si, é claro que há pessoas justas e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um pouco acima da multidão.

Quanto ao herói da epopeia, ainda conforme Lukács, ele nunca é um indivíduo, isso porque seu objetivo não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade, e com razão, pois a perfeição e a completude do sistema de valores que determina o cosmos épico criam um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.

Passando-se à forma interna do romance, a totalidade do mundo caótico é a do sistema visível de conceitos, e é justamente essa adesão sensível às coisas, além da substancialidade tanto dos próprios conceitos como de sua ordem hierárquica no sistema, que abre portas para a completude e a totalidade que se tornaram categorias constitutivas. Já a totalidade do romance, conforme Geörg Lukács:

Só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso – a única forma possível de totalidade de fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade – pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética.

Assim, na acepção hegeliana, os elementos são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuídos da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto transforma no veículo da composição (Lukács, 2000, p.70).

Assim, não há dúvida de que o sistema abstrato é o fundamento último sobre o qual tudo é construído; contudo, na realidade, é perceptível apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo.

Lukács acreditava que o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia, a formação do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. Assim, o romance passa a ser a forma de virilidade madura, o que significa que a completude de seu mundo, sob a

perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação. Tal conjuntura possibilita um duplo erro: há o perigo de que a fragmentação do mundo salte bruscamente a luz e suprima a imanência do sentido exigido pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano, ou então que a aspiração demasiada intensa de saber a dissonância resolvida e obrigada na forma conduzida a um desfecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparada.

Dito isso, é importante ressaltar que enquanto a epopeia retoma as lendas e as glórias do passado, no romance discute-se sempre o presente: por exemplo, em *Senhora* (1874), de José de Alencar, o que se busca compreender é a retificação dos sentimentos em uma sociedade que se caracteriza pelo capitalismo nascente, que vai submeter todos os aspectos da vida ao “valor da troca”, inclusive os sentimentos. Nesse ponto de nosso estudo, recorreremos a Fiorin (2006), para melhor compreender as reflexões de Bakhtin em oposição às de Lukács: “a memória é a grande força criadora da epopeia, enquanto a experiência e o conhecimento são o móvel do romance” (p.123), logo, a epopeia é a expressão das forças centrípetas que agem sobre a linguagem e, por isso, é monológico. O romance é a materialização das forças centrífugas e, por isso, é dialógico. O romance encarna a diversidade, a relatividade, a pluralidade, enquanto a epopeia expressa a unidade, o absoluto.

Posto isso, conclui-se que o romance se formou justamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objetivo da representação artística ao nível de uma realidade contemporânea fluida e não acabada. Em seu início, o romance não foi construído na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato imediato com essa atualidade inacabada, seu fundamento foi a experiência pessoal e a livre invenção criadora.

Dessa forma, o romance é feito de matéria diferente da dos outros gêneros acabados, é, de certa forma, de outra natureza e, a partir disso, não poderia se tornar simplesmente um gênero entre gêneros ou construir uma relação de coexistência com as demais, isso porque com ele e nele ratifica-se a importância da literatura, e é a partir dessa possibilidade de renovação que o romance possibilita que haja a estrutura do romance contemporâneo, que renova a forma e se mantém com o enredo simples e a personagem complexa, assim como na vida e como é o caso da obra *Canção para ninar menino grande*, 2018, de Conceição Evaristo, e *corpus* de nossa pesquisa.

Feito esse percurso histórico acerca do romance, faz-se necessário contextualizar esse gênero dentro da Literatura contemporânea brasileira. Em linhas gerais, o romance contemporâneo seguiu as direções tradicionais de ficção brasileira – a regionalista e a psicológica, enriquecendo-a, diversificando-a, inovando-a. Isso pela adoção de novos temas, como, por exemplo, a violência urbana; ou por uma abordagem mais realista e crua de temas já gastos; ou pela introdução de personagens dos chamados grupos marginalizados; ou pela incorporação do fantástico, do simbólico, do absurdo; ou pelo uso de técnicas do novo romance francês, ou da linguagem cinematográfica ou pictórica.

Quando se fala em ficção brasileira contemporânea, pós anos 90, o estudo de Costa-Pinto (2004) é fonte esclarecedora. Para o estudioso, essa ficção está concentrada em solo urbano e, como acontece com as grandes metrópoles, é

difícil encontrar um eixo que a defina, já que não existe homogeneidade de estilos, no máximo, há uma afinidade temática.

Para Costa-Pinto (2004), se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esqualidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno e urbano.

A urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível. Assim, mesmo que haja a sobrevivência do regionalismo, e aqui o estudioso se utiliza da obra de João Ubaldo Ribeiro, ela é indissociável de uma dimensão mítico-fantástica que já estava presente na literatura singularíssima de Guimarães Rosa, um pós-regionalista, e de técnicas narrativas que indicam seu pendor antinaturalista.

O ensaísta contextualiza o leitor acerca da ficção contemporânea que encontrará no seu estudo, essa ficção que procura detectar as inúmeras variações, sempre muito pessoais, que cada um dos autores faz sobre essa condição do sujeito moderno, já que a ideia de pluralidade de destinos, encarnada por personagens distintas, e de uma liberdade individual, que encontra diferentes modos de expressão, é, também ela, uma construção cultural que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico, realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico.

A produção literária de Conceição Evaristo, destacando-se, especificamente, *Canção para ninar menino grande* (2018), revela marcas profundas nessa história recente da literatura brasileira. A prosa de Evaristo, que é lapidada e reflexiva, tem como matéria-prima a memória de mulheres, que entre semelhanças e diferenças, têm uma trajetória que une todas: foram transpassadas por Fio Jasmim, dessa forma, ao contar sobre o Príncipe Negro, sua história de vida, está, na verdade, contando, por meio da memória, a história dessas mulheres.

Passamos ao próximo capítulo, que apresenta um estudo acerca dos conceitos de identidade e memória.

4 Identidade, memória e escrevivência

De acordo com Paixão (2024), o termo memória retoma o mito de Fedro, contado por Sócrates. De acordo com este mito, a alma humana teria circulado pelo mundo das ideias como um carro puxado por dois cavalos alados, contudo, o caráter desordeiro de um desses cavalos, metáfora dos instintos sensuais e das paixões, além das dificuldades de condução dele, teriam levado à queda da alma e à correspondente encarnação no corpo.

Assim, o homem encarnado perde o acesso às ideias contempladas pela alma na sua situação originária, mas ao ver as coisas, estas fazem-no recordar das ideias vislumbradas na existência anterior. Dessa forma, é perceptível que o conhecer é recordar o que está dentro de si, ou seja, as ideias anteriormente vislumbradas. A partir do mito, Aristóteles considera a memória como a única fonte de recordação e de transmissão de conhecimento de pessoa para pessoa.

Quanto aos poetas épicos, acreditava-se que havia uma memória divinizada e que as Musas, que eram filhas de Mnemosine (a Memória) e de Zeus, os

informavam sobre a verdade por trás da palavra, dessa forma, tanto a palavra quanto o poeta eram vistos como seres divinizados. O platonismo contesta tais fatos, fazendo com que haja uma perda do caráter inquestionável, deixando de ver os autores como seres superiores, e assim, a verdade se torna uma recordação que precisa ser lembrada. Devido à recusa na inquestionabilidade da verdade expressa na poesia, a filosofia considera-a como mimese, ou seja, a criação da realidade, onde a verossimilhança seria o motor da representação do universal. Logo, o poeta não canta a verdade única, mas sim verdades possíveis.

Contudo, as verdades da poesia contêm um caráter indeterminado, são passíveis de interpretação, fazendo com que a memória encerrada no poema seja reencontrada e reinventada através do leitor. Devido a tal conjuntura, faz com que se afaste a ideia da poesia como representação, visto que ela não faz isso, mas sim faz pressentir o indizível anterior à construção do poema, ou seja, situações e sentimentos que antes da produção do poema não poderiam ser ditas e elaboradas, isso porque sua palavra age como organizadora do caos, não apenas através da palavra física e materializada, como também a partir da melopeia, fanopeia e logopeia, sendo elas respectivamente, a musicalidade produzida a partir dos ritmos sonoros da poesia, a visão das imagens que se reproduzem a partir da repetição de termos ou sons e os símbolos criados a partir da construção literária. Assim, é necessário destacar ainda, que a poesia é a busca da memória a partir da potencialidade da palavra.

Nesse contexto, é importante destacar a ligação entre a memória e a tradição oral da literatura, na qual esta é tratada como uma aprendizagem transmissível de geração para geração, e para que seja possível essa transmissão é necessária a presença do destinatário, em que, ainda conforme Paixão (2024), ele irá produzir sua “visualização” do que é dito; logo, compreender o que está sendo escutado e materializar em sua psique, enquanto que o emissor realiza uma atividade motora na qual corporiza e vivifica o dizer. Contudo, mesmo que cada componente da transmissão oral tenha sua importância específica para que ocorra a transmissão de conhecimento, ainda assim, ambos são marcados pela imaginação, prevalecendo a memória do que é conhecido, para assim criar os elementos da imaginação, isso porque qualquer movimento de criação, ou por exemplo de modernidade, recorre à memória e à tradição para se afirmar como ruptura face às mesmas.

Desse modo, a memória é compreendida como retenção de um dado conhecimento, mas também como ativadora da imaginação e da interpretação, ou seja, o indivíduo só pode imaginar ou interpretar se tiver memória sobre algo semelhante, logo, conhecimento de mundo.

Já quando aplicado no plural, o termo memória relaciona-se, muitas vezes, com a autobiografia, o diário e com a literatura confessional, que se caracteriza pelos relatos pessoais e subjetivos das experiências, crenças, sentimentos, ideias e estados de espírito, não deixando estes de se revestir de caráter ficcional, isso porque as memórias constituem-se igualmente como artifícios ficcionais, sendo o autor uma personagem de um universo essencialmente fictício, como a mimese, que produz uma realidade, mas não é a realidade por si só. Nesses casos, a narrativa é escrita na primeira pessoa e o relato das experiências pessoais funcionam, frequentemente, como autorrevelação.

Quanto ao termo identidade tem origem latina, formado a partir do adjetivo “idem” (com o significado de “o mesmo”) e do sufixo “-dade” (indicador de um

estado ou qualidade). Como tal, a etimologia da palavra conduz à sua aplicação como qualificadora daquilo que é idêntico ou o mesmo, sendo, portanto, identificadora de algo que permanece. Ainda conforme Paixão (2024), no sentido socrático e platônico, a definição parte do princípio da identidade e permanência dos entes e, para ultrapassar o problema da unidade e da multiplicidade, Platão recorre ao “mundo das ideias”, sendo que o ser verdadeiro não está nas coisas, mas sim fora delas, isso porque as ideias são unas, imutáveis, eternas e permitem definições rigorosas. Nesta linha de pensamento, a identidade, então, encontra-se nas ideias, pelo fato destas não estarem sujeitas ao movimento e à multiplicidade, traduz coincidência de uma substância consigo mesma e o primeiro princípio lógico do pensamento é o princípio de identidade, o qual compreende o sentido da lei suprema do ser (princípio metafísico) e o da lei suprema do pensamento (princípio lógico).

No contexto das teorias literárias pós-estruturalistas, o termo identidade associa-se ao problema da identificação de um estatuto da literatura, partindo-se das características que, no texto literário, se mantêm iguais ao longo do tempo. Ao restituir o papel preponderante do leitor na continuidade do fenômeno literário, uma vez que se encara a existência do texto como apenas possibilitada pela leitura do mesmo, a atuação do leitor contribui para a identidade desse mesmo texto, sendo que essa leitura faz parte do próprio estatuto do texto literário, ou seja, da sua dependência existencial face ao leitor.

Tal argumento também é utilizado por Bakhtin (2019), visto que em seu estudo, o pensador russo aborda a dependência dialógica dos seres humanos entre si, visto que o indivíduo só existe em relação ao outro, o que ocorre na literatura, já que a obra literária necessita do leitor para ganhar vida, e logo sentido. A realidade do texto literário é conferida através da participação e da resposta do leitor que, no entanto, não poderá encontrar referência numa situação real, portanto, a identidade encontra-se intimamente ligada à relação entre leitor e texto.

Logo, conclui-se que, para Paixão (2024), a ideia da recriação da identidade do leitor a partir do ato de ler prende-se à questão da sua experiência no que diz respeito à redescoberta de uma consciência individual presente no texto e da forma como a mesma se revela nesse texto. Isso pois, a participação do leitor implica também um ato de consciência, porque descobrir o cogito de um autor significa assumir o mesmo processo de autodescoberta, ou seja, a recriação da própria identidade. Essa descoberta é uma forma de o leitor conhecer mais sobre a sua própria consciência, uma vez que a leitura é um processo de descoberta, no qual as surpresas, frustrações e invasões provocam a reflexão por parte do destinatário acerca das suas pressuposições.

A partir disso, é importante ressaltar que o texto literário nasce de um momento de consciência e a linguagem revela as sucessivas formas de construção do cogito do autor, as quais, não sendo sempre harmoniosas, levantam obstáculos ao leitor. O conflito entre a identidade revelada no texto e a identidade do leitor tem o seu ponto de partida no ato da leitura, no momento da compreensão do processo de autoconhecimento que se revela no texto e, mais concretamente, na compreensão das visões variadas que constituem esse cogito. Tais visões contribuem para a identidade do texto literário, porque vão ao encontro da sua característica permanente: a indeterminação. A ligação entre essas visões e a consequente ultrapassagem dos obstáculos criados pelo texto têm lugar na mente do leitor. É a ele que cabe o papel

de estabelecer essas ligações, contrabalançando o caráter indeterminado do texto que lê. Assim, qualquer texto literário convida a uma forma de participação do leitor, a uma atuação sobre a revelação do cogito do autor. Daí a resistência da obra literária à passagem do tempo, pelo que a sua indeterminação permite continuamente o trabalho do leitor no sentido da sua participação na mesma.

Neste contexto, poder-se-á encarar a leitura como um processo de manutenção da identidade do fenómeno literário, ou seja, a leitura e o confronto com os obstáculos levantados pelo cogito revelado no texto permitem a reconstrução da identidade do leitor, isso, pois, no ato da leitura, o leitor defende a sua identidade face ao texto, modelando aquilo que lê e “emprestando” a sua identidade a esse texto.

Em outro contexto, quando considerada como tipos literários, a identidade aparece, não raras vezes, associada à necessidade do conhecimento da origem, isso porque a descoberta da origem é a causa de um presente sem significado e a viagem do herói constitui-se simbolicamente como um processo de autodescoberta. Na tragédia clássica *Édipo Rei*, de Sófocles, é o desconhecimento de sua origem que deixa o herói à mercê das circunstâncias trágicas, minando a construção do presente e a coerência de sua identidade.

Em termos psicológicos, a identidade é uma das prioridades do ser individual, consistindo na continuidade do reconhecimento do indivíduo como ele próprio, apesar dos diferentes estados de consciência e tal continuidade é assegurada a partir da memória do indivíduo.

5 Um príncipe e suas Cinderela: a construção da personagem no romance

Segundo Gancho (2003), a narrativa se compõe de cinco elementos, sendo estes: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. No fazer literário de Evaristo, os cinco elementos da narrativa estão aglutinados, e não justapostos, pois a autora segue uma estrutura moderna, na qual constrói personagens complexas, em meio à simplicidade do enredo, assim como a própria vida.

O enredo é, basicamente, o conjunto de fatos que conduz uma história, que contém duas questões fundamentais, a estrutura e a natureza ficcional, precisamos falar então da verossimilhança.

No que tange à natureza ficcional do enredo, a verossimilhança é “o que torna verdadeiro para o leitor; é pois, a essência do texto de ficção” (Gancho, 2003, p.10). As narrativas contam histórias que se baseiam na realidade, mas que não tem compromisso com o real, pois são reinventadas e reorganizadas com traços de ficção por meio da construção de um arranjo ficcional do autor.

As partes estruturais do enredo se concentram principalmente no conflito. “É qualquer componente da história (personagens, fatos, ambientes, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (Gancho, 2003, p.11). O conflito pode, ainda, ocorrer entre personagem e ambiente, mas também, podemos encontrar conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos.

Enquanto isso, a personagem é o fio condutor do enredo, é ela quem o desempenha, sendo então pertencente à história se participa efetivamente do enredo por falas ou ações. As personagens podem ser classificadas em protagonistas, antagonistas ou secundários. E, ainda, podem se caracterizar como personagens

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

planas ou redondas.

Antonio Candido, em seu estudo *A personagem no romance*, aborda que por entre esses elementos essenciais da narrativa está a personagem, a qual representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, isso devido às identificações, projeções e transferências, logo a personagem vive o enredo, e os torna vivos:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. [...] Pode-se dizer, então, que a personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou no século XVIII, XIX e começo do XX; mas o que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (Candido, 1987, p.89).

Logo, a personagem é um ser fictício, mesmo que isso pareça contraditório, uma vez que, conforme Candido afirma, “como pode uma ficção ser?”. Contudo, a literatura ocorre por meio da verossimilhança, a qual, no romance, depende da possibilidade de um ser fictício, ou seja, algo que em sua criação da fantasia, comunica a impressão da mais íntima verdade existencial.

Canção para ninar menino grande conta a história de Fio Jasmim, uma das personagens principais da obra e, retomando ao que Candido (1987) aborda no estudo *A personagem no romance* é possível visualizar uma relação com o estudo feito por Costa (2022) a respeito da obra de Evaristo:

A escritora consegue dar vida a seres ficcionais ladeados por um realismo poético, que se ilustra também em suas outras obras. Essa habilidade é um elemento essencial de sua escritura, pois revela as agruras da negritude. Detal modo, a partir dessa reflexão se possibilita a observação de algumas inclinações narrativas escolhidas pela autora. Estas dão sentido a uma história que não se exime de seu compromisso com a identidade negra (Costa, 2022, p. 41).

Já entranhado ao enredo, temos o tempo da narrativa. O tempo pode aparecer em vários níveis, sendo a época em que se passa a história, como um pano de fundo. A duração da história, sendo em um curto período de tempo, como é no caso dos contos, ou ao longo de muitos anos, como nos romances de formação. O tempo pode ser ainda cronológico, do meio para o final, em um enredo linear. Ou pode ser psicológico, em uma ordem determinada pelo desejo ou pensamento do narrador ou das personagens, em um enredo não-linear.

No que se refere ao espaço na narrativa, sendo então, “o lugar onde se passa a ação na narrativa” (Gancho, 2003), o espaço pode ser variado de acordo com as ações na narrativa, tendo como função principal situar as ações dos personagens e estabelecer uma interação. O termo espaço está ligado ao lugar físico em que ocorrem os fatos da história, enquanto para nomear um lugar psicológico, social, econômico, empregamos o termo ambiente.

O ambiente é o que aproxima o tempo do espaço a partir de um clima. De acordo com Gancho (2003), o clima é o “conjunto de determinantes que cercam os personagens” (p. 24), podendo ser resumidas em socioeconômicas, morais,

religiosas ou psicológicas. O ambiente pode ter quatro funções, sendo a primeira situar as personagens no tempo, no espaço e no grupo social e, a segunda função, a projeção dos conflitos vividos pelos personagens, estar em conflito com as personagens e fornecer índices para o andamento do enredo.

Finalmente, destacamos o elemento organizador de todos os outros componentes e estruturador da história, o narrador, aquele a quem o autor dá a voz. Segundo Leite (2006), com o passar dos anos, o narrador foi ganhando novas formas, isso se deve ao fato de que as histórias são narradas desde a origem do homem, mas foram se complicando com o decorrer do tempo.

Utilizando-se da teoria de Norman Friedman, Leite (2006) destaca que há um narrador em primeira pessoa, que sendo um “eu” como testemunha, já está interna na narrativa, podendo ser personagem secundária, observando mais a fundo os acontecimentos, mas com um ângulo de visão limitado, pois narra os acontecimentos sem saber o que passa na cabeça dos outros, podendo apenas fazer inferências, correspondendo ao narrador-homodiegético de Genette. Contudo, sabemos que há um outro narrador em primeira pessoa, que é o narrador-protagonista. A respeito dessa categoria Genette diz que:

designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância etc. (Reis; Lopes, 1988, p. 118).

Essa breve apresentação dos elementos da narrativa serve como subsídio de leitura para nossa interpretação da obra de Evaristo. Contudo, antes da leitura analítica, faz-se necessário, para melhor contextualizar o leitor acerca desta pesquisa e quanto à obra selecionada como corpus, apresentá-la; entretanto, na nossa leitura analítica, o romance será mostrado de modo mais detalhado.

4.1 *Canção para ninar menino grande*: a obra

Segundo Costa (2022), a narrativa se organiza por meio de uma “prosa ladeada pelo processo da experiência” (p. 15), pois há uma busca pela construção da identidade de Fio Jasmim e das mulheres com quem ele se relacionava, a partir dos acontecimentos que são lembrados pela narradora, colocando em evidência a feminilidade e a masculinidade negras.

Canção para ninar menino grande é uma obra publicada em 2018 e revisitada pela autora em 2022. No seção inserida na versão de 2022 e que pode ser lida como uma espécie de prefácio, é possível perceber que Conceição Evaristo se torna essa “narradora testemunha”, contando como foi o processo de reconhecimento da história dessas mulheres.

Logo no início nos é apresentado:

[...] por isso, recontar é um trabalho perene, infindo. É preciso voltar sempre no afã de buscar os pedaços da história que ficaram perdidos. E foi o que

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

sedeu. De repente me veio a lembrança de tudo que Juventina me contou. Vi vazios no relato. Como me esforço para ser fiel ao que me contam, mesmo sabendo da impossibilidade de cumprir tal propósito, tentei rearrumar os fatos que narrei (Evaristo, 2022, p. 7).

Portanto, Conceição Evaristo justifica a reedição realizada em 2022, buscando sanar as faltas que a obra literária tinha; sendo assim, a autora decide fazer uma “rearrumação” e, logo, um ajuste na obra que já havia sido publicada. Entre as mudanças feitas, a mais significativa ocorre no próprio “contar” da história, a edição de 2018 era composta, em sua maioria, da narração dos acontecimentos. Já em 2022, ao realizar as devidas modificações, Evaristo altera essa característica, fazendo com que a história seja contada de uma forma que a própria personagem tenha voz, evidenciando seus sentimentos, necessidades, prazeres e tristezas.

Assim, nessa obra também é perceptível a *escrivivência*, traço estilístico da autora, uma vez que o fator principal das alterações da obra ocorrem no momento em que ela percebe que pode salientar a vivência e a individualidade das personagens.

Com base nisso, é possível perceber que o romance *Canção para ninar menino grande* (2018) é organizado em uma estrutura que lembra ao leitor a seleção de vários contos, na qual a narradora testemunha conta sobre a vida de uma mulher que será apresentada nas próximas páginas, seus amores, tristezas, vontades, anseios, sonhos e, ao findar de cada história, há o começo de uma nova personagem.

Na obra, somos apresentadas a personagem Fio Jasmin, um atraente rapaz negro que carrega uma grande frustração, a de não ter sido escolhido para fazer o papel de príncipe na escola por ser negro.

Auxiliar de maquinista, casado com Pérola Maria, Fio Jasmim se relaciona com diversas mulheres pelas cidades em que passa durante seu trabalho. Sua vida é contada a partir de suas experiências sexuais, ou seja, desde o primeiro momento Fio Jasmim se mostra fio condutor da história, é por meio de sua vida que o leitor tem acesso a vida das mulheres. Para Fio Jasmim, sua função principal é a de fecundar as mulheres, gerar filhos em moças bem criadas, todas com nome e sobrenome de famílias, mas para a narradora, sua função é utilizá-lo como fio condutor para contar as histórias de várias mulheres pretas, livres e cheias de sonhos.

No decorrer da obra, Fio Jasmim passa por diversas cidades, Vale dos Laranjais, Alma das Flores, Vila Azul, Ardência Antiga, entre outras, que são moradas de diversas mulheres, cada qual com suas características, desejos, liberdade, sonhos e singularidades. Segundo Costa (2022), o romance de Conceição Evaristo apresenta personagens femininas que exploram sua feminilidade de modo sensível e forte, desse modo, “a escritora não se prende a modelos estagnados, mas lida com personagens distintas e que por esse motivo não podem ser reduzidas a uma caracterização equivocada” (p. 28).

O que as une é a independência, como, por exemplo: Aurora Correa Liberto, a mulher que se banha nua no rio mesmo com os olhares e julgamentos da cidade e da família. Aurora é reprimida diariamente por seus familiares devido ao seu costume de se banhar no rio, contudo ela preserva sua liberdade de ser e não deixa seu prazer de lado apenas para confortar a família. Aurora é desejada por muitos

homens da cidade, mas nunca deseja ninguém, até a chegada de Fio Jasmim; ao vê-lo, ela sente desejo e a vontade de se entregar àquele homem. Logo, não é Fio Jasmim que conquista Aurora; ele até infere que sim, mas para as leitoras fica claro que é ela que se permite viver o prazer e o desejo de dividi-lo com ele.

No decorrer da narrativa, Evaristo se utiliza de vários símbolos, entre eles, idades, nomes das personagens e nomes das próprias cidades. Para Costa (2022), “a escritora brinca com o leitor, ao sinalizar nos nomes das personagens alguns elementos que se interligam às suas personalidades e desfechos narrativos” (p.36).

Este é o caso de Angelina Devaneia da Cruz, que com trinta e três anos incompletos conhece Fio Jasmim. Angelina é a irmã mais velha de sete filhos, o que a torna “mãe” da sétima filha, ou como é chamada na obra, a “Setimazinha”. É importante ressaltar a importância dos símbolos explorados pela autora nesse momento, uma vez que o número trinta e três simboliza a idade de Jesus Cristo quando crucificado, ou seja, a idade da dor, de Sua via-crucis nesse mundo até a última estação; já o número sete, da “irmã-filha”, que simboliza a perfeição, materializa a ideia de que a completude, a que Angelina imagina, não vem pelo homem sonhado.

Angelina é a única mulher que se entrega totalmente a Fio Jasmim, isso porque é a mais pura, sonhadora e angelical entre as demais, características presentes no significado de seu nome. Angelina tem o sonho de se casar, desde muito nova, sempre esperando pelo homem certo, e com a chegada de Fio Jasmim na cidade de Alma das Flores há uma possibilidade de, enfim, tornar esse sonho realidade; assim, Angelina se entrega a ele de corpo e alma, e quando descobre as mentiras ditas por seu suposto futuro marido, não consegue viver a realidade; falta-lhe a lucidez; ela prefere a morte a conviver com a dor e a tristeza do sonho acabado. Morte que também se anuncia no seu nome “Angelina Devaneia da Cruz”.

Quanto a Dalva Ruiva, divorciada e mãe de dois filhos, nutre, desde muito nova, um grande sonho, tornar-se enfermeira. Esta personagem mostra-se uma mulher singular e independente desde muito nova, uma vez que decide sozinha deixar uma cidade pequena em busca de uma nova vida na cidade grande, trabalhando como empregada doméstica na casa de uma família. Quando Dalva se casa e percebe que o marido “cresce”, alcança, se destaca e se esquece do que ambos sonhavam juntos, quando jovens, entende que ele não deixará que seu sonho se realize, pois para ele já não é mais importante, ela decide abandoná-lo, levando consigo seus dois filhos. Divorciada do marido médico, encontra, por escolha e consciência, na prostituição uma forma de realizar seu maior sonho. O encontro de Dalva com Fio Jasmim ocorre quando ele está em uma de suas viagens a trabalho, estabelecendo, então, uma relação romântica que dura muitos anos. Contudo, o relacionamento perdura apenas enquanto é desejo dela, ou seja, quando não é mais interessante se relacionar com Fio Jasmim, Dalva Ruiva segue sua vida normalmente, tendo, também por escolha e desejo, outros dois filhos desse homem, deixando evidente sua autossuficiência.

Dolores dos Santos é herdeira de uma joalheria em Ardência Antiga; aqui, percebe-se uma ligação direta do nome da personagem ao nome da cidade, Ardência Antiga. O nome Dolores, de origem espanhola, está associado a dores, sofrimentos, estabelecendo-se uma analogia à Virgem Maria, sob o título de Nossa Senhora das Dores. Já o nome da cidade, Ardência Antiga, também remete a uma

dor que vem de longe, como a história da personagem, uma vez que suas ideias e sua história está intimamente ligada a lembranças antigas de sua família, sendo elas, a briga entre a mãe e o avô e a rixa entre as mulheres da família com o avô de Dolores. Devido a isso, a menina, desde muito nova, tem uma profunda desconfiança dos homens, uma vez que seu avô, totalmente contra o seu nascimento, não tem uma relação familiar saudável com ela. Assim, Dolores dos Santos cresce em uma casa rodeada de mulheres, mas sempre amedrontadas pela figura do avô, fazendo com que a relação entre ela, a mãe e a avó seja uma relação de cumplicidade e amor e, portanto, a única relação familiar que ela reconhece. E, assim, Fio Jasmim surge na vida de Dolores dos Santos, em um momento de profunda solidão, após, há alguns anos, perder sua avó, o avô e, pouco tempo depois, sua mãe, deixando a personagem com uma riqueza inestimável, mas solitária e totalmente órfã, em meio aos empregados da casa.

Mesmo sabendo que havia alguém na vida de Fio Jasmim chamada Pérola Maria, Dolores dos Santos se entrega ao homem, e quando ele parte, ela descobre que está grávida de gêmeas. Não estaria mais só.

Juventina Maria Perpétua, para quem homens “não passavam de meninos grandes, que viviam agarrados às saias das mulheres em busca de proteção”, tinha dezessete anos, na força e beleza da juventude, quando conheceu Fio Jasmim; enquanto ele tinha a idade de trinta e três anos, “a idade do sofrimento” como dito pela personagem ao conhecer Tina. A família de Juventina é rodeada de mulheres, e por isso, ela cresce desconhecendo os homens, de seu pai nada conhecia, tivera pouco contato com ele na infância, o que não fez falta para a moça, uma vez que estava acostumada com a inexistência dele.

Dessa forma, o primeiro homem que Juventina conhece é Fio Jasmim, o momento de seu encontro deixa marcado, desde o início, a profundidade da relação de ambos. A partir desse encontro, Fio Jasmim e Tina iniciam uma relação amorosa, que dura aproximadamente duas décadas, em que “amou e se apaixonou sozinho”, uma vez que Fio Jasmim mantém a “virgindade”, via penetração, de Juventina; e o leitor ingênuo pensa, de início, que o moço está sensível à dor do outro, mas, pouco tempo depois, percebe que essa atitude não é uma preocupação com a moça, para preservar a “Virgem de Ébano”, mas faz parte de seu jogo de sedução sexual, que ele joga sozinho, já que nunca revela as regras para as companheiras. Após os encontros com Tina, vai para casa “pronto” e encontra Pérola Maria, sua bela e confiável esposa, que está sempre à espera de sua chegada.

Além disso, há outras mulheres que não têm medo do prazer, há Neide Paranhos da Silva, cujo filho é concebido na época de frutos cheirosos como laranjas; Pérola Maria, que Fio escolheu como mulher no civil e no religioso e que dele esperava a garantia de engravidar e a recorrente volta para casa ao fim de suas aventuras extraconjugais; Aurora Correa Liberto, “que já não acreditava no juízo de Fio Jasmim e, por isso mesmo, cultivava uma cálida paixão pelo moço. Ela gostava das pessoas ditas sem juízo, pois desde criança fora reconhecida como tal” (Evaristo, 2022, p.39).

Fio Jasmim poderia ser mais um dos cafajestes que atravessam as vidas das mulheres, uma vez que tem a moleira aberta, representando a sua “falta de juízo”, afinal o pai, ferroviário como ele, significativamente chamado Máximo Jasmim, lhe ensinara que dores não vazam dos olhos dos homens.

Mas não o é, e se fosse tornaria a narrativa banal. Portanto, percebe-

se que a obra de Conceição Evaristo busca a profunda vivência registrada nas palavras. A obra lança mão de mulheres notáveis, que no primeiro olhar deixam-se enganar por Fio Jasmim, o homem que tem a necessidade de estar sempre com uma mulher diferente, sempre fecundando e gerando novos filhos pelas regiões que passa. Mas ao olharmos mais detidamente, percebemos que *Canção para ninar menino grande* (2018), na verdade, é uma história sobre mulheres que permanecem donas de si, que escutam suas próprias vontades, o prazer de seus corpos, e não têm medo de colocá-los em movimento, em ação. De fato, Fio Jasmim, que de início parece ser a personagem principal do romance, é, na verdade, o fio que une essas mulheres como fio condutor a tecer e fecundar a vida, e, efetivamente, contar suas histórias, e não a dele, Fio Jasmim.

Finalizada a apresentação da obra, selecionada como *corpus* dessa pesquisa, passamos à próxima seção do capítulo, a fim de apresentar nossa leitura interpretativa da obra, revelando a construção de três personagens e como os conceitos de identidade e memória estão presentes em suas histórias. Para isso, apresentamos Fio Jasmim, Juventina e Eleonora.

4.2 Fio Jasmim: o fio condutor da narrativa

Com base nos estudos sobre as obras de Conceição Evaristo, podemos perceber que além de sua prosa ser ladeada pelo traço da experiência, a criação dos nomes de suas personagens é um aspecto muito significativo de sua escrita. Segundo Costa (2022), a escolha por um nome que liga um elemento metafórico, Fio, a uma flor, Jasmim, ressalta a ideia de que é Fio Jasmim quem “cerze as malhas da narrativa” (p.20).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, Ferreira (2008), o nome Fio Jasmim merece atenção, uma vez que “um fio penetra, passa, atravessa, continua, segue adiante e junta; enquanto que o jasmim perfuma”, fazendo uma ligação direta com a flor jasmim, que significa amor, devido à sua aparência e delicado aroma; beleza, sensualidade e conexão espiritual, posto que, em algumas culturas, o jasmim é uma flor sagrada.

A escritora também escolheu uma flor para nomear a personagem, neste caso, o jasmim, [...]. Entre as simbologias dessa flor, se pode ressaltar a ternura e o amor eterno. Seu perfume inebriante é um aroma que remete à delicadeza e também à sensualidade (Costa, 2022, p. 20).

Ainda, o nome Fio pode ser tanto um elemento metafórico, sendo o fio condutor da narrativa, como também um diminutivo de filho, muito utilizado no contexto de Minas Gerais, estado de origem da autora e, que, de certo modo, justifica não apenas o título da obra, mas também a referência que Tina tem dos homens:

Já Fio pode estar ligado a um elemento metafórico, aquele que como uma fibra cortante urde as tramas do texto, ou ainda um diminutivo de filho > fio. Em todo caso é ele quem cerze as malhas da narrativa, e nos lugares por onde passa espalha a fragrância penetrante do jasmim (Costa, 2022, p. 20).

A partir disso, podemos relacioná-lo ao nome de seu pai, Máximo

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

Jasmim, sendo este o que passou ao filho os ensinamentos machistas, julgados necessários para ser um homem, exalando sua virilidade.

Ancorar seu corpo nos corpos de diversas mulheres tinha sido uma lição que Fio Jasmim aprendera com o próprio pai. Filho de Máximo Jasmim, um homem de pequeno porte, aparentemente tímido que tinha uma prole de **dezesete filhos espalhados** pelo interior das Gerais afora. Fio, um dos mais novos rebentos de Máximo, **fora concebido em uma menina de quinze anos**, quando o homem já beirava seus sessenta. Fio cresceu ouvindo as proezas do pai. Aprendera com ele que **ser homem era ter várias mulheres**. E o mais certo era escolher, dentre elas, uma mais certa ainda para o casamento (Evaristo, 2022, p 93) Grifos nossos.

O fragmento acima evidencia que, por meio dessa memória, percebemos a construção da identidade de Fio Jasmim, é importante destacar que o nome do pai materializa um superlativo, representando o auge da masculinidade negra, em virtude de ser muito semelhante ao nome do filho, Jasmim, mas, evidenciando a sua raiz, tem-se o Máximo, que potencializa o que o Fio Jasmim deve ser.

Logo, a figura do pai é uma influência importante na construção da identidade de Jasmim, pois, assim como o pai, que tem vários filhos espalhados, dos quais nem nome sabe, nem tem ideia de quantos ou quais são. Tal característica nos permite inferir que, de acordo com os homens presentes nessa narrativa, quanto mais filhos forem gerados, dentro ou fora do casamento, mais reafirmada será sua masculinidade.

Assim, conforme notado por Costa (2022), no romance selecionado como objeto da pesquisa, há a narração da experiência das mulheres pretas e a explorada dimensão masculina. Isso, pois “em Fio Jasmim a escrevivência se debruça no intuito de esboçar uma personagem masculina, que em sua caracterização expressa sua subjetividade, e por isso não está presa apenas às ideias performativas da masculinidade” (Costa, 2022, p. 15).

Ligado a isso:

A masculinidade pode ser entendida como arquétipo que se materializa por meio da reprodução de comportamentos ditos como propriamente masculinos, que são ensinados ao longo das gerações. No texto, a autora escolheu discutir esse tema por meio da humanização do sujeito negro, ou seja, pelo delineamento existencial de uma personagem que denota diversos aspectos, que sinalizam essa ideia instituída da masculinidade. Mas que no discurso da história consegue escancarar alguns traços de sua complexidade, o que demonstra que a personagem não é um ser raso, mas composto por muitas subjetividades (Costa, 2022, p.15-16).

A identidade de Fio Jasmim é construída, principalmente, durante sua infância, ao ouvir as histórias do pai, Máximo Jasmim, que é o máximo, a completa e absoluta figura da masculinidade, o qual se torna a representação do que Fio Jasmim deseja ser um dia; também a partir da experiência que vive quando criança, ao não poder ser o príncipe da peça escolar, uma vez que é negro e o papel é reservado ao aluno branco de olhos claros, ou seja, a identidade também é construída sobre um olhar racista; e, além disso, a partir das amizades que Fio Jasmim tem com seus

colegas de profissão, que são brancos, logo, há a necessidade de tentar ser melhor do que eles, ou o mais semelhante a eles e provar seu valor como figura masculina.

Fio Jasmim, portanto, é a personagem que representa os arquétipos masculinos. Isso é notado à medida que sua trajetória é revelada, pois ele é, na realidade, um homem ferido, que mascara suas fragilidades, com o exercício daquilo que entende ser o verdadeiro papel do homem, mas se engana o leitor que acredita que Fio Jasmim sofre com essa identidade, ele tem orgulho do homem que se tornou, custe a mulher que custar.

Além disso, torna-se importante para nós reforçar que os artifícios literários empreendidos pela autora denotam um esforço para evidenciar também a figura feminina, entre tantas personagens femininas que são desenvolvidas por ela, percebemos que no momento em que a narradora testemunha a fala sobre a mãe de Fio Jasmim: “Fio, um dos mais novos rebentos de Máximo, fora concebido em uma menina de quinze anos, quando o homem já beirava os seus quase sessenta” (Evaristo, 2022, p. 93), há a locução adverbial “*em uma menina*” que é de extrema importância para compreensão da construção da identidade, tanto de Fio Jasmim, sobre a visão que tinha de sua mãe, como também da representação de sua mãe no núcleo familiar. A partir desse trecho percebemos que a mulher não participa do ato sexual ou de reprodução de forma ativa, ela é um ser passivo no qual o homem apenas deposita suas vontades.

Já em Pérola Maria, o prazer se encontrava em parir os filhos que tinha com Fio Jasmim, completando nove filhos, uma vez que, ao desempenhar esse papel, Pérola se reafirma como a escolhida por Fio Jasmim. Pérola sabe das aventuras de seu esposo e o espera sempre “aberta”, pois, até mesmo antes de se casar, recebe informações sobre uma possível traição que ocasionou o suicídio de Angelina Devaneia da Cruz, mas ela “preferiu classificar todas as informações como um nocivo disse-que-me-disse, inveja de outras mulheres que desejavam estar no lugar dela” (Evaristo, 2022, p. 38) e, assim, as traições de Fio Jasmim não param:

Com Pérola, Fio Jasmim tinha oito filhos e estavam em vésperas do nono. Outras crianças, algumas mesmas da circunvizinhança, eram apontadas como filhas também de Jasmim. Dolores afirmava em alto e bom som que asgêmeas eram filhas do marido de Pérola Maria. Antonieta garantia que o seucaçula, o Jasminzinho, um dia ainda iria morar com o pai. Dalva Ruiva, por sua vez, com seus três filhos de cabelos de fogo, como os dela, porém encaracolados e bem crespos, como os daquele que era apontado como o pai das crianças, antes de voltar para o nordeste visitou o casal. Dizem que o encontro foi amistoso para os três adultos e divertido para os meninos [...] Nenhuma das relações Jasmim desmentia, mas também explicitamente não confirmava (Evaristo, 2022, p. 15).

A autora utiliza-se do termo “circunvizinhança”, o que é um dos traços estilísticos dela, utilizando-se do verbo circundar e do substantivo vizinhança para que o leitor possa compreender que algumas das crianças são seus filhos que estão ao entorno de Fio Jasmim, tornando-se presentes em seus dias e sua realidade conjugal com Pérola Maria.

Ademais, percebemos que a presente obra evaristiana também conduz à reflexão sobre os privilégios masculinos, os quais são fortemente representados pelo casamento de Fio Jasmim com Pérola: uma vez que ele vê em

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

suas conquistas algo que é seu por direito, por ser homem; além da possibilidade de provar sua virilidade. Tal situação é diferente com Pérola Maria, pois mesmo tendo o conhecimento da infidelidade do marido, ela aceita sua condição para que possa ter “seu homem” por perto, o que evidencia nessa postura a reprodução de um comportamento feminino que é arraigado por muito tempo no inconsciente coletivo. Com foco nisso, Pierre Bourdieu afirma:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanente, levadas por vezes ao absurdo, que impõe ao homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade [...] A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga. Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida a fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública (Bourdieu *apud* Costa, 2022, p.18).

Em *Canção para ninar menino grande* (2018), a trajetória de Fio Jasmim apenas afirma que o imaginário social é algo que está ligado à comprovação de sua virilidade, ou seja, “a virilidade [...] é uma noção eminente relacional, construída diante dos outros homens, para outros homens” (Bourdieu *apud* Costa, 2022, p. 18). Assim, essa ideia deve ser validada por homens, a fim de afirmar o seu pertencimento ao grupo:

Fio Jasmim, com os seus quase vinte anos, em vésperas de casamento com Pérola Maria, já tinha conhecido várias mulheres. Ele gostava da liberdade daquelas que se diziam e que se portavam como livres. Como o pai, Máximo Jasmim, ele repetia que o homem, o macho nada tinha a perder. Os maquinistas, homens mais velhos, tendo idade inclusive para ser pai do moço, parabenizavam o gosto do rapaz por mulheres. Diziam que o jovem ajudante de maquinista trazia em si algo rijo, inquebrantável como os ferros do trem de ferro (Evaristo, 2022, p. 20).

Nesse trecho, percebemos a comprovação do que foi abordado anteriormente por Bourdieu, uma vez que, em muitos momentos, Fio Jasmim demonstra desejo por algumas mulheres apenas após seus colegas de trabalho o incitarem:

O que Fio Jasmim sabia de Dalva Ruiva era o que seus colegas de trabalho tinham dito. E eles, como homens, só viam, só falavam, só inventavam, só **imaginavam determinados predicados das mulheres**. Fio Jasmim também só se interessava por aquilo que os seus colegas sabiam dizer (Evaristo, 2022, p. 86).

Como é demonstrado no trecho anterior, Fio Jasmim ao chegar na cidade de Chegada Feliz, não conhece Dalva Ruiva ou demonstra interesse por ela, é apenas quando seus colegas a mencionam, fazendo comentários sexistas, que desperta nela a necessidade de estabelecer sua posse a uma mulher que, aos olhos de seus amigos é tão singular e, assim, poder mostrar que é homem, que sua

virilidade é profunda e que, se ele quiser, ele pode ser sempre o príncipe da peça que é a sua vida. “Se quedava nos corpos das mulheres. A cada encontro, se pensava mais macho e, portanto, mais feliz. [...] Bem se vê que a lição que Fio Jasmim tivera em casa estavam sendo muito bem aproveitada” (Evaristo, 2022, p. 94).

Notamos que enquanto a visão patriarcal evidencia que Máximo Jasmim é tido como um exemplo para o filho, mostrando o arquétipo masculino que é reproduzido e apreendido através das gerações, as avós das personagens femininas representam a voz matriarcal, a qual liga essas mulheres às suas raízes e desejos, revelando que as figuras de anciãos são extremamente importantes para a construção da identidade, tanto de Fio Jasmim, como também das mulheres que perpassam o enredo.

Outra característica da personalidade de Fio Jasmim é demonstrada a partir do modo como ele vê a masculinidade e feminilidade:

Poderia ter sido pior, ele chegou a bater a cabeça na escadinha de entrada do vagão. **Ainda bem que as coisas mais importantes do corpo dos homens e das mulheres ficavam entre as pernas.** Já pensou se o Fio Jasmim tivesse com o tombo amassado os ovos e não machucado a cabeça? Como havia de ser? As mulheres não iam querer mais nada com ele? **Homem desmiolado continua sendo homem.** Agora, um homem com os ovos amassados não passaria de um galo velho inútil para qualquer galinha, até as velhas (Evaristo, 2022, p. 78). Grifos nossos.

O fato de Fio Jasmim enxergar a mulher como uma forma de satisfazer os machos a sua volta e o homem como um ser que não tem nada além de sexo para contribuir com a sociedade, constrói uma personagem mau caráter, leviana e vulgar, despertando no leitor uma repugnância a partir da virilidade que o ofende e que reduz a mulher e o homem a seres animalizados, reforçando a ideia do agir por instinto, já que pode ser “desmiolado”, sem racionalidade, tendo apenas um objetivo: a procriação e o prazer.

Logo, é possível entendermos que grande parte da identidade de Fio Jasmim é construída a partir da compreensão de como as mulheres participam de sua vida, vistas como meios de se fazer, ou até se provar, mais homem, sendo para ele mesmo ou para outros homens, seus próprios amigos.

Fio Jasmim não ama as mulheres, não ama estar com elas, ama a sensação que elas possibilitam a ele. Mas, afinal, Fio Jasmim é apenas mais um conquistador, que se utiliza das mulheres para se sentir melhor?

A verdade é que não, Fio Jasmim é um homem construído, como muitos outros, por outros homens e seus ideais, ideais esses de que a masculinidade é algo a ser provado constantemente.

Aprendera, desde cedo, **a engolir o choro** e deixar de lado qualquer sentimento que parecesse dor ou tristeza. **Só a raiva era permitida**, se não fosse contra os mais velhos. **Raiva, explosão**, enfrentamento na rua eram atitudes de um menino que estava se tornando homem (Evaristo, 2022, p. 111). Grifos nossos.

Isto é, para Fio Jasmim, e para os homens a sua volta, ser homem é guardar todos os sentimentos, ou seja, a masculinidade de Fio Jasmim é uma masculinidade em que o homem precisa reprimir seus sentimentos, em que o homem pode sentir apenas uma coisa, raiva, visto que isso prova mais uma vez sua virilidade,

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

demonstrando sua transformação a homem.

A dor que Jasmim guardava e que nunca contara para ninguém foi quando **não pôde ser o príncipe na escola**. Mas tudo havia ficado no passado distante; ao crescer, **ele foi construindo seu reino próprio, experimentando modos de viver outras realidades**. Dores também não eram sentimentos para homem. E sim das mulheres. Entretanto, parece que elas mesmas sanavam as suas dores com lágrimas (Evaristo, 2022, p. 120). Grifos nossos.

No que tange à negritude:

Isso é ainda mais realçado, pois o negro é imaginado como um ser que possui atributos físicos que lhe conferem força e resistência. Logo, são associados à figura de um corpo-objeto relegado ao serviço, e essa desumanização é muitas vezes retratada na literatura. A narrativa de Evaristo está comprometida em trazer à tona um retrato do sujeito negro pintado não mais pelo olhar do colonizador, mas sob a ótica da negritude. No texto, se revelam as imperfeições e vulnerabilidade de seres ficcionais afro-brasileiros dilacerados pelo racismo (Costa, 2022, p.20).

A reprodução dessas imagens evidencia o pensamento que, muitas vezes, se faz enraizado na sociedade, em que o homem e a mulher negra são tidos como um símbolo de força física, que se convencionou a equiparar a existência dos negros a elementos bestiais e sobre-humanos, ou seja, desumanizando-os. Portanto:

Tende-se a esperar que o negro seja sempre superdotado de habilidades corporais diversas como dança, futebol, força física e outras atividades relacionadas à virilidade típica dos criados supermasculinos. Dificilmente, quando queremos eleger atributos positivos aos negros ou aos africanos, conseguimos ultrapassar essas prerrogativas racializadas criadas pela sociedade colonial (Faustino, 2014, p. 81).

Próximo ao fim do romance, Fio Jasmim encontra Eleonora Distinta de Sá, que o faz perceber a grandeza e a profundidade de sua dor, uma vez que não sabe quem é ou qual é o posto que as mulheres têm em sua vida, pois a tristeza de Eleonora é tão grande que desperta a tristeza adormecida de Fio Jasmim, levando-o a vê-la como sua igual:

Sem saber por quê, Fio Jasmim se sentiu só e triste também. **Desejou ter ali, junto dele**, todas as mulheres que ele tinha tido um dia e as que ainda sefaziam presentes: Pérola Maria e Tina Maria Perpétua. Olhou para a moça, não mais querendo lhe oferecer companhia, mas pedindo amparo, acolhida. **Tinha tanto medo de acabar só**. E se todas as mulheres do mundo brigassem com ele? Se elas fizessem um complô contra ele. Por favor, moça, me acolha, **a solidão às vezes me doi da cabeça aos pés** (Evaristo, 2022, p. 108). Grifos nossos.

Ao fim da obra, é notado que, na verdade, Fio Jasmim tinha um constante e paralisante medo de estar sozinho, e fazendo-se presente na vida das mulheres, apenas com a necessidade de se provar mais viril, só se fazia mais só, mais distantedo amor real, do amor espiritual. Fio Jasmim fazia das mulheres uma

grande presença em sua vida, pois era por meio delas que se sentia menos triste, era por meio delas que conseguia compreender-se como homem que conhecia, o homem criado por seu pai e por seus colegas; o homem que não chora; que não nega sua masculinidade a outra mulher, mesmo que não seja a sua; um homem só, que dói da cabeça aos pés.

4.3 Juventina Maria Perpétua: a Virgem de Ébano

Sabemos que Evaristo busca uma simbologia em seus textos literários partindo até mesmo dos nomes das personagens, é o que ocorre com Juventina Maria Perpétua, chamada carinhosamente de Tina. Para entender a construção de sua identidade, partimos de seu próprio nome. Juventina, de acordo com o significado de seu nome, é aquela que é cheia de juventude, sendo marcada pela disciplina e lealdade. Logo, o seu nome transpassa a sua personalidade, uma vez que ela é uma das personagens mais densas e de mais destaque no romance.

Além disso, o seu sobrenome, Maria Perpétua, nos lembra a uma outra figura feminina marcada pela virgindade, Maria, mãe de Jesus. Na medida em que uma grande questão recorrente no relacionamento extraconjugal de Fio e Tina é a virgindade dela, como um “cavalheiro”, Jasmim “respeita” a virgindade da moça e cria um jogo para mantê-la pura, perpetuamente.

Juventina Maria Perpétua conheceu Fio Jasmim quando ela tinha dezessete anos e ele tinha trinta e três. Mocinha ainda, Tina não conhecia homem algum, nem mesmo fora criada por um, mantinha deles um certo distanciamento e receio, pois, aprendera com a mãe que

O homem era o bicho mais perigoso, principalmente se fosse muito bonito. E completava a fala dizendo que **eles não passavam de meninos grandes**, que viviam agarrados às saias das mulheres **em busca de proteção ou de brinquedo** (Evaristo, 2022, p 89). Grifos nossos.

A família de Tina reforçava um mundo bipartido, no qual as mulheres estavam perto e os homens longe. Essas considerações e pressupostos eram enraizados em seus pensamentos, formando um estereótipo que fazia parte de sua própria identidade, ou seja, a visão que Tina, menina, tinha dos homens, era uma visão de ressalvas, com receio pelas orientações maternas mas, com curiosidade por algo que é novo em sua vivência.

Ao mesmo tempo, Tina já esperava que os homens buscassem pela diversão, pois, como a própria mãe já a alertara, eles “não passavam de meninos grandes” (termo esse que decorreria na canção feita para Fio Jasmim).

A referência masculina era inexistente na vida de Tina a não ser pela presença de seu Tio Antônio Pedro Miango, o qual ela considerava como seu pai por lhe contar histórias e apontar os lápis pretos e coloridos. Nada conhecia de seu pai, era uma imagem vazia, a não ser por um dia em que o encontro se deu quando Tina voltava da escola; após esse dia, sucederam-se três encontros, em todos, o homem insistia em abrir a camisa e exibir seus pelos no peito, salpicado de cal e sujo de tinta. A imagem então vazia da figura do pai se preencheu com um “homem pintor de paredes, sujo de tinta, a pedalar uma velha bicicleta” (Evaristo, 2022, p. 102).

Nos encontros, Tina tentava fugir, havia recebido ordens de não dar

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

ouvidos a um homem de bicicleta que poderia se apresentar como seu pai, mas o sentimento de medo e curiosidade não impediram Juventina de ouvir as justificativas do homem.

Ele dizia do distanciamento dele e dos empecilhos de aparecer como pai para ela. **Não era culpa dele, não era culpa dele, não era!** A mãe dela, ela sim, era a única culpada. Era uma mulher muito ciumenta. Não suportava saber que muitas mulheres gostavam dele, pois ele era um homem muito atraente. **Tinha um corpo bonito;** é verdade que não tinha dinheiro, mas tinha um lugar macio, em que as mulheres gostavam de deitar a cabeça. E dizendo isto, **foi abrindo a camisa para exibir a grama negra que lhe cobria o peito** (Evaristo, 2022, p 102). Grifos nossos.

O mal-estar, a náusea, o vômito, o sentimento de repugnância e o asco, tomaram o corpo de Tina. Ela, que sabia pouco sobre o pai, preferiu a partir de então não saber mais nada dele, a não ser de sua ausência, “a visão desse pai, não pai, e qualquer referência sobre ele, tudo ficou soterrado nos vãos dos vãos da desmemória de Tina” (Evaristo, 2022, p 103).

Juventina conheceu Fio Jasmim casualmente quando estava chegando à casa de sua prima Floripes, que era vizinha do casal Pérola e Fio. Quando seus caminhos se cruzaram, “uma desconcertante ardência queimou o rosto de Tina” (Evaristo, 2022, p 90). A atração foi tão avassaladora a ponto de ela sentir-se atingida por um tapa no rosto dado pelas mãos do homem que sequer retirou as mãos do bolso. Do mesmo modo, Fio Jasmim sentiu-se apreendido ao rosto dela, o qual transmitia um inexplicável sentimento de dor, segundo o próprio Fio, Tina fazia movimentos sobre ele, como se quisesse se acomodar bem no alto da sua cabeça com a moleira ainda aberta.

Juventina foi alertada por sua prima Floripes sobre os perigos oferecidos pelos homens, e principalmente, por Fio Jasmim, mas, mesmo assim, deixou-se levar pelos encantos do príncipe negro.

Para Juventina, Fio Jasmim oferecia muitos usos da língua, por meio de palavras, gestos e gostos. Fio sabia que ela era virgem e cultivava um ritual em seus momentos de relação sexual.

Nunca pronunciara a expressão fazer sexo com ela, e, sim, fazer amor. Não o amor, que pode figurar violento na imagem de dois corpos em desespero buscando sincronizar movimentos, mas de corpos se amando em calma. [...] E vinha, então, o momento do gozo final. Primeiro, o dela, e depois, o dele, já longe do corpo da moça. Ela devia continuar nua e descoberta, para que ele pudesse contemplar a **Virgem de Ébano** (Evaristo, 2022, p 96). Grifos nossos.

Percebemos que Fio Jasmim vê em Tina menina, a figura de pureza, elevando-a não ao momento do sexo carnal, mas um amor calmo, belo e idealizado, elevando-a, mais uma vez, a figura de Virgem de Ébano, a única mulher “pura” que Fio Jasmim sente o anseio de torná-la intacta.

A oferta de Tina se dava sem que ela percebesse que o que importava para Fio **não era a virgindade dela**, como ele a fazia crer. O cuidado dele com a virgindade de Juventina **era um experimento delicioso para ele**. Não penetrar Tina fazia parte do jogo sexual dele, pois ao chegar em casa, quase

sempre, lá estava Pérola Maria, para acolhê-lo em seu membro em busca de uma ardente penetração (Evaristo, 2022, p 96). Grifos nossos.

Diante disso, Tina declarou-se a Fio Jasmim diversas vezes, mesmo sabendo dos empecilhos do relacionamento e, ainda assim, permaneceu sendo sua amante por trinta e cinco anos, enquanto ela quis. Tina se acostumou com ele e com seus carinhos, enquanto Jasmim, para ser um homem completo, necessitava da passividade de Tina e da voracidade de Pérola.

Amou sozinha. Amou só. Só o amor dela para Fio Jasmim e nunca experimentou o de Fio Jasmim para com ela. Nunca buscou o mais profundo de Fio Jasmim. Nunca pediu nada a ele. Nem a presença. Seu corpo, seu amor, sua vida foram oferendas para Fio Jasmim durante anos e anos (Evaristo, 2022, p. 96).

Para Fio, a sua virilidade está relacionada à sua excitação pelo divertimento sexual com Tina, um jogo que ele mesmo criou e estabeleceu as regras. Ao chegar em casa, Fio Jasmim encontraria Pérola Maria totalmente disponível para que ele completasse os seus desejos, o seu gozo-final. Para Juventina, o prazer provocado pela língua e dedos era suficiente, ela, como dona de seu próprio corpo, conhecia seus desejos e buscava satisfazê-los:

Tina era novinha, uma mocinha ainda, e ele, como homem respeitador (o pai sempre dizia que homem de verdade respeita a honra de uma mulher-virgem), nunca havia machucado a moça. **Fizera só carinhos superficiais, com os dedos e a boca.** Ela gostava de seus carinhos, se acostumou e se viciou como ele (Evaristo, 2022, p. 112). Grifos nossos.

Tina é uma personagem de destaque na obra, pois por meio dela se revela uma referência direta ao título do romance. Segundo Costa (2022), Fio Jasmim “mesmo aparentando um perfil masculino provado pela potencialidade de seu aspecto viril, necessita ser acalentado como criança, no colo de uma mulher, que neste caso é Tina” (p. 26).

Quando chegou de repente, anunciando que passaria a noite com ela, Tina sorriu feliz, dizendo que tinha uma surpresa, feita por ela, para ele. [...] Entoou uma belíssima canção, feita mais de vocalização e murmúrios do que de palavras. Ela cantou ‘**A canção para ninar menino grande**’ (Evaristo, 2022, p 113) Grifos nossos.

A canção para ninar menino grande é composta por Tina, artista, que, nesse sentido, tem a necessidade de se expressar por meio da arte. Tina compõe e canta a sua canção na medida em que reflete sobre seu sentimento, a fim de tornar material aquilo que ela refletiu, podendo assim, por meio da palavra, organizar o caos interior.

Tina coloca em sua composição o sentimento que trazia no peito, que ora transbordava de amor, ora transbordava de solidão, “acho que o vazio nato que Tina trazia no peito, ela coloca na música. [...] Seria ‘Canção para ninar menino grande’ a canção da ausência, da falta, do vazio transbordante no peito de Tina? Não sei...” (Evaristo, 2022, p. 132). No trecho destacado observamos os detalhes ao

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

compor a música a partir da experiência da personagem, porém, ao mesmo tempo, há a inferência da narradora testemunha, ao finalizar o relato com “não sei..”

Desse modo, entendemos que a canção criada por Tina demonstra a sensibilidade da narradora ao ouvir e da escritora ao escrever. Segundo Costa (2022):

Conceição Evaristo faz da palavra narrada seu instrumento mais potente para expressar um pequeno aceno da complexidade negra. Sua escritura é rebuscada pela criação de metáforas, que sibilam sutileza e ao mesmo tempo cargas emocionais muito densas (Costa, 2022, p. 26).

A densidade ocorre à medida que Fio Jasmim transpassa a vida das mulheres com quem ele se relacionou e também ao apresentar personagens complexas e profundas que buscam descobrir o sentido da condição humana buscando o seu lugar no mundo por meio de uma feminilidade forte e ao mesmo tempo sensível, sendo paradoxal, assim como é a vida.

A partir dela é escrito o romance *Canção para ninar menino grande* (2018) que reúne as vivências, misérias e mazelas não somente dela e das mulheres com quem Fio se relacionou, mas também da própria narradora:

Vi e ouvi o mesmo corpo transmutar de um estado de quase desmaio para uma condição de vitalidade ímpar. Vi e ouvi o corpo de Juventina Maria Perpétua se aprumar e entoar uma comovente ária. A ‘Canção para ninar menino grande’, um canto que tinha nascido da vivência amorosa dela, a única até então. [...] Por isso, acreditei e escrevi. Só escrevo o que creio, vem daí a minha invenção, pois a canção é minha também (Evaristo, 2022, p. 134).

A veemência do amor de Tina por Fio incomodava-o. Ela não esperava delenada em troca e se doava, se ofertava por inteiro. A partir de uma relação duradoura, Fio Jasmim se vê no lugar patriarcal e busca, de algum modo, “assumir” um papel de provedor na vida de Tina para satisfazer e cumprir com sua masculinidade, mas ela, por sua vez, assume o papel de independência, ela estava no controle de sua vida, tanto no âmbito pessoal, financeiro, profissional quanto sexual.

O que fazer com tanto amor, tanta dádiva, tanta oferenda? **Juventina não pedia nada, nunca.** Ele queria oferecer algo em troca. Não tinha. [...] Nunca tinha se dado inteiro para ela. Nem havia perguntado se a forma de prazer que ele oferecia cumpria os desejos dela. Todas as regras do jogo tinham sido definidas por ele. De ajuda financeira, também não foi preciso, pois ela sempre sobrevivera sem ele. [...] Tina nunca pedia nada, nem na cama, só se ofertava. **E se ofertava com tal prazer que era impossível não a tomar prazerosamente também** (Evaristo, 2022, p. 128). Grifos nossos.

Juventina escolhe dedicar sua vida a satisfazer os desejos de seu amado príncipe negro “não queria garantia de papéis escritos nem dos bens de Jasmim. Não precisava dos bens dele. O que ela queria de Fio era o que ele podia lhe dar” (Evaristo, 2022, p. 124). O relacionamento intenso durou trinta e cinco anos, até o momento em que Tina decide se aventurar de cidade em cidade em busca de respostas para entender a profundidade do amor que nutria por Fio.

A partir da vida dela, e de tudo que tinha vivido com ele, **ela queria entender sobre os modos de as mulheres amarem**. Por isso, queria conversar com as suas semelhantes, ouvir as histórias amorosas delas, fundir as vivências de umas às outras e, depois, compor uma grande ária, juntando as histórias de amor de outra, de outra e de outra... (Evaristo, 2022, p. 125) Grifos nossos.

Ela, mulher silenciosa, que não exige, não espera, também não avisa a Fio Jasmim que iria embora,

Tão silenciosa, que nunca avisara a ele que estava indo embora. Depois de tantos anos, Fio Jasmim havia descoberto que Tina era uma mulher que se fez livre. Tão livre que tinha ido. Mais livre do que ele, homem viajero até por profissão, e que, porém, tinha ficado para trás (Evaristo, 2022, p. 128).

Desse modo, segundo Lira (2023), Tina é a mulher responsável por contar à narradora a sua própria história e das outras mulheres a partir dos relatos de Eleonora.

À medida que Juventina Maria Perpétua ia me contando o motivo da dor que lhe tomara o peito, a voz dela ganhava uma entonação, um timbre de uma mulher muito jovem, em momentos de ser feliz. **O que muito me impressionava era como vários detalhes da vida de Fio Jasmim tinham chegado ao conhecimento dela**. Teria ele mesmo contado? Como? Fiquei duvidando se toda aquela história era verdade. Teria Fio Jasmim lembrança do que ele tinha vivido com as mulheres que ele tivera, além de Pérola e Tina? Como as histórias dele teriam chegado até ela? [...] Tomei conhecimento, então, de que **uma das pessoas que muitas vezes trouxe para Juventina Maria Perpétua partes das histórias de Jasmim foi Eleonora Distinta de Sá** (Evaristo, 2022, p. 119). Grifos nossos.

Logo, percebemos que apesar de Fio Jasmim ter sido o responsável por apresentar Tina Eleonora, mesmo que indiretamente, é, mais uma vez, o fio condutor da história, e, portanto, ambiente de fundo do enredo, uma vez que após se conhecerem ambas desenvolvem uma relação profunda entre si:

Sei apenas, a partir de minha intuição feminina, que novas canções estão para nascer na vida de Tina. Não só na dela. **Um encantamento paira no ar quando Juventina e Eleonora se encontram em nossa roda**. As outras amigas também estão tendo essa boa premonição. **Quem sabe a busca de Eleonora por um passado irrecuperável tenha a resposta nesse tempo presente a se construir**. Queremos ser cúmplices e testemunhas das histórias de amor, enquanto vivemos as nossas. Uma paixão também ameaça em meu peito... (Evaristo, 2022, p. 132). Grifos nossos.

Notamos nesse trecho que a narradora testemunha abre uma possibilidade de que Tina e Eleonora se permitam viver uma redescoberta de si mesmas.

Diante disso, o livro se organiza como uma reunião de vivências de amor de mulheres que foram transpassadas por um fio, Fio Jasmim, trazendo à tona o fatoda mudança de cidade de Tina a fim de buscar entender os modos de as mulheres amarem, posteriormente, transformando essas vivências em texto escrito, reafirmando aqui o fazer literário de Evaristo pela *escrevivência*.

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

Esses retratos ficcionais ajudam a entender com maior profundidade as subjetividades que constituem a existência afro-feminina brasileira, uma vez que a autora urde na palavra experiências coletivas vivenciadas pelas afro-brasileiras. Mesmo que distintas, as mulheres criadas por Evaristo estabelecem conexões que resvalam na construção de suas identidades. Tal processo pode ser compreendido a partir do sistema hierárquico esboçado no imaginário social, no qual a mulher negra é relegada a uma posição periférica, fator ocasionado pela reprodução de estereótipos sexistas e racistas (Costa, 2022, p. 33).

4.4 Eleonora Distinta de Sá: o encontro por meio do desencontro

Conforme visto durante a pesquisa, dois dos traços estilísticos da autora é evidenciado tanto na escolha dos nomes das cidades em que as personagens vivem, como também no nome das próprias personagens, carregando consigo não apenas o substantivo próprio que nomeia seres humanos, mas também símbolos e características que refletem a personagem; além da necessidade de dar poder e voz à mulher preta:

O retrato de Eleonora pintado por Evaristo esboça outra representação da feminilidade. Desta vez, a personagem além de ser uma mulher negra, também é lésbica. Isso denota a intersecção de categorias que atravessam a existência da personagem. Logo, ela não pode ser entendida através de uma percepção isolada, ou seja, apenas de sua raça ou gênero. Para a compreensão das experiências que constituem a essência do seu ser é necessário entendê-la em sua totalidade, considerando sua construção identitária, que abarca as categorias de gênero, raça, classe social, orientação sexual, entre outras (Costa, 2022, p. 38).

Logo, tais características são reafirmadas na construção da personagem Eleonora, isso porque é possível perceber que Eleonora Distinta de Sá é construída, desde o início, por meio dos símbolos que estão envoltos em seu nome, além do poder e da voz distinta que carrega consigo, uma vez que conhece sua própria verdade desde sempre e, com esse reconhecimento, consegue provocar sentimentos conflitantes em Fio Jasmim, indo desde si mesmo, até a sua relação com as mulheres.

Eleonora é uma mulher lésbica, que já tem esse conhecimento próprio desde sua infância, ou seja, desde muito nova ela já reconhece sua identidade no mundo e, devido a isso, sofre grande discriminação em sua família:

Desde pequena, já vinha passando por poucas e boas nas mãos dos machos de sua família, pais e irmãos. Do deboche às surras, até a expulsão de casa, quando tinha dezessete anos, ao se apaixonar pela prima da namorada de seu irmão (Evaristo, 2022, p. 115).

Torna-se importante salientar a utilização do substantivo “machos” ao se direcionar aos homens de sua família, já que a palavra macho acentua a ligação entre o homem e o animal, que age por instinto. Logo, Eleonora, desde cedo, construiu uma visão animalesca dos homens, a qual se torna cada vez mais fixa, até encontrar Fio Jasmim.

Em contrapartida, tem-se a construção da identidade da mulher, que é

construída tendo como principal influência sua mãe, uma vez que ela vê os abusos sofridos diariamente por Eleonora, presenciando até a expulsão de casa, mas nunca defendendo-a ou fazendo alguma ação para que isso não acontecesse.

Por meio desses elementos iniciais, podemos perceber que a identidade de Eleonora é movida a partir de sua distinção como pessoa, característica que a acompanha sempre, uma vez que faz parte de seu nome. Eleonora Distinta de Sá nunca recorre novamente à sua família, por outro lado “nessa ocasião, Distinta de Sá aprendeu a enfrentar o mundo longe dos seus” (Evaristo, 2022, p.116). Ela consegue um emprego cuidando de uma velha senhora durante dez anos, e quando a mesma falece, Eleonora recebe a herança de sua patroa, a qual já se tornara grande amiga, e consegue garantir seu futuro econômico: “A senhora que lhe havia acolhido como filha tinha deixado todos os bens para ela. A vida de Eleonora ganhou novo sentido, o de procura, de reconstrução, ou melhor, de uma construção de um passado não vivido” (Evaristo, 2022, p.116).

E é nessa necessidade de procura ou de construção de um passado não vivido, que Eleonora conhece Fio Jasmim. Ao chegar atrasada no bar que iria encontrar sua antiga amiga, ela percebe o desencontro entre ambas:

Fio Jasmim, apontou na porta do bar. Entrou olhando com atenção para todas as mesas, como se estivesse procurando alguém, até que seu olhar descobriu uma mulher sozinha. Discretamente, Fio Jasmim se assentou na mesa ao lado e contou quantas garrafas a moça já havia consumido. [...] Procurava alguma tremura, algum gesto mal feito, algum motivo para derramamento do copo. E quando isso acontecesse, ele poderia se colocar solícito e pular para a mesa dela. Nada acontecia. Só o olhar triste e vazio da moça vagava de um canto ao outro do recinto, em busca de algo ou de alguém (Evaristo, 2022, p.108).

Nesse momento é possível perceber que Fio Jasmim inicia sua investida com segundas intenções, mas ao olhar com mais atenção para Eleonora, há uma grande semelhança entre ambos, os dois olham o recinto como se estivessem procurando algo ou alguém, contudo há uma pequena diferença, Fio Jasmim procura qualquer pessoa, uma mulher com quem possa passar a noite, já Eleonora, procura apenas uma mulher, seu grande amor quando era jovem.

Logo, conforme abordado por Costa (2022):

A personagem é inserida na narrativa, não como uma de suas conquistas amorosas. Ela cumpre o papel de amiga, o que gera certa estranheza a Fio Jasmim, afinal, acreditava ser impossível existir amizade entre um homem e uma mulher. Por intermédio dessa afeição genuína estabelecida entre as personagens, de certo modo, se faz possível entender em parte os mistérios da existência humana (Costa, 2022, p.38).

A partir desse encontro entre Fio Jasmim e Eleonora, Fio Jasmim consegue-se perceber nela, há uma identificação, já que nela não há a feminilidade de sempre e uma vez que Eleonora Distinta de Sá tem a distinção e o conhecimento de si mesma, evidencia ainda mais que Fio Jasmim não se conhece como pessoa e também não conhece as mulheres em sua profundidade:

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

CONTEMPORÂNEA: uma leitura de *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo

É algo significativo, pois o ajuda a entender que a necessidade incessante de aventuras amorosas, reside em uma tentativa de aprovação constante, que é desencadeada pelos traumas carregados desde o período da infância. A couraça forjada por Jasmim a fim de esconder suas fragilidades é desvanecida à medida que a personagem encontra abertura para revelar suas emoções sem medo de julgamentos (Costa, 2022, p.38).

Nesse momento, Fio Jasmim apresenta, pela primeira vez, uma de suas fragilidades: “tinha medo de acabar só. E se todas as mulheres do mundo brigassem com ele? Se elas fizessem um complô contra ele. Por favor, moça, me acolha, a solidão às vezes me dói da cabeça aos pés” (Evaristo, 2022, p 108).

Sim, ela que durante muito tempo, mesmo depois que saiu de casa, continuava acreditando que o mundo precisava ser dividido em duas partes -uma para as mulheres, outra para os homens -, refazia suas impressões. [...]E ele, que das mulheres só se interessava pelo prazer que elas poderiam oferecer-lhe, estava lado a lado com uma, sem querer lhe tomar o corpo. Fio Jasmim, pela primeira vez na vida, talvez tenha percebido que o mais sagrado de uma mulher pode se encontrar para além do seu corpo (Evaristo, 2022, p117).

Neste trecho, notamos que tanto Fio Jasmim, quanto Eleonora Distinta de Sá, passam por uma mudança no momento em que veem suas semelhanças e suas tristezas um no outro.

Distinta de Sá tem como traço de identidade uma memória construída em seu passado em que as mulheres que ela amava, amavam os homens, deixando-a sozinha. Tal situação constrói, dentro de Eleonora, um muro que divide o mundo em dois, fazendo com que ela não se permita interagir com homens.

Enquanto Fio Jasmim, como abordado anteriormente, mantém uma visão machista herdada do pai, fazendo com que ele considere as mulheres apenas como brinquedos que reafirmam sua masculinidade.

Contudo, tais visões de mundo são alteradas de forma mútua a partir do encontro entre Eleonora e Jasmim. Distinta de Sá

Ofereceu ao nascente amigo o aconchego de sua casa. Estavam tão carentes, tão desamparados diante da vida, por conta de um sentimento de solidão que nos abate às vezes, que Distinta de Sá acolheu o homem no seu próprio quarto, na sua própria cama. [...] No auge da solidão, aceitou a companhia, o afeto de quem ela cria como sendo seu inimigo, ao perceber que ele também guardava a angústia humana (Evaristo, 2022, p 117).

Assim, inferimos que as percepções de mundo, tão distantes uma da outra, se chocam e alteram suas concepções particulares, tornando-se mutuamente amparadas do outro, uma vez que ambos sentem medo de estar sozinhos, isso porque Fio Jasmim, ao se encontrar com Eleonora, uma mulher forte, independente, realizada financeiramente e consigo mesma - muito semelhante às mulheres que se relacionou anteriormente, mas que não pode conquistá-la -, percebe que ele também quer aconchego e que a necessidade avassaladora de sexo e procriação não possibilita tudo, deixando um vazio em Fio Jasmim:

Eleonora e Jasmim, desde o encontro no bar, se tornaram cúmplices na solidão e selaram uma amizade, pelo tempo afora. Tinham segredos, quase iguais. Jasmim não podia viver sem as suas mulheres. Eleonora também não. Embora a dela fosse apenas uma. [...] E pela primeira vez na vida, Fio Jasmim se aproximou de uma mulher não para cortejá-la, e sim para pedir amparo (Evaristo, 2022, p. 109).

Já para Eleonora:

A experiência também foi única. Levou um homem para dentro de casa, dormiu lado a lado com ele e não viveu qualquer temor. Descobriu que os homens, alguns, ou especialmente aquele, tão mulherengo - conclusão a que ela chegara pelas exageradas histórias de conquistas que ele havia contado, podia se tornar um irmão (Evaristo, 2022, p.109).

Nesse sentido, Fio Jasmim realiza uma desconstrução da identidade de Eleonora, uma vez que desde muito nova, principalmente a partir da relação familiar entre os “machos” de sua família, Eleonora desejava um mundo bipartidário, em que não precisasse conviver com os homens a sua volta: “Sim, ela que durante muito tempo, mesmo depois que saiu de casa, continuava acreditando que o mundo precisava ser dividido em duas partes, refazia suas impressões” (Evaristo, 2022, p.117), ou seja, refazia sua identidade.

Eleonora reconhece no homem seu amigo, Fio Jasmin reconhece naquelamulher, a amiga, companheira, que lhe revela a si mesmo, sem cobranças, ou expectativas, apenas deixando-lhe livre, sem amarras. Ao identificarem-se entre si, feridas também são curadas e percebemos que só podemos ser verdadeiramente livres, quando temos o autoconhecimento, sabemos quem somos e onde desejamos chegar. Conceição Evaristo permite a seus leitores uma mudança de horizonte de expectativa e saímos da leitura da obra modificados, com certeza, melhores do que chegamos.

6 Considerações finais

Chegando a essas considerações finais, entendemos ter cumprido com o propósito desta pesquisa: realizar uma leitura analítica do livro *Canção para ninar menino grande* (2018) de Conceição Evaristo, enfatizando-se os conceitos de identidade, memória e escrevivência, aliados à construção das personagens Fio Jasmim e de mulheres com quem ele se relacionou, com ênfase em Juventina e Eleonora. Procuramos responder como se constitui o discurso literário, principalmente dentro de um contexto de tradição e renovação que caracteriza a narrativa contemporânea e, a fim de alcançar esse propósito, é apresentado um percurso histórico acerca do romance, desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade, o que nos permitiu compreender os mecanismos de desconstrução da poética de Conceição Evaristo, mais especificamente aqueles utilizados na construção da obra *Canção para ninar menino grande* (2018), *corpus* desta pesquisa; aliados ao conceito de escrevivência inerente à poética evaristiana.

Diante disso, verificamos que o discurso literário evaristiano se constitui a partir das experiências e vivências da autora que se manifesta na narradora, sendo

que ela mesma afirma a impossibilidade de separar totalmente o autor da obra, considerando, assim, também um texto subjetivo, que materializa a escrita pela *escrivivência*. Neste caso, a narradora assume um papel de testemunha ao escutar as histórias das mulheres com quem Fio Jasmim se relaciona, não somente relatando, mas também participando de todo o processo, já que é a autora/compositora da *Canção*, que tem a intenção de ser a “grande ária”, cantada em tantas vozes.

Concernente à análise da construção das personagens, ressaltamos a importância desse elemento narrativo para se entender a obra como um todo, observando que apesar de Fio Jasmim ser o fio condutor da narrativa, ele é também pano de fundo para que essas mulheres estejam em foco e que tenham voz; sejam donas e protagonistas de suas próprias histórias como também de suas próprias vidas. Assim como Juventina, a compositora que deseja compor a “grande ária”, e não se satisfaz em cantar o solo; “empresta” a essas mulheres a sua canção e orquestra uma grande ópera.

Por fim, o presente trabalho coloca em evidência e em foco os autores da contemporaneidade, primordialmente Conceição Evaristo, escritora que traz consigo a representatividade do seu povo preto, da sua gente, dando-lhe a voz que durante muito tempo foi obrigada a se manter em silêncio. Fica o convite à leitura dessa e de outras obras dessa fascinante autora, orgulho de nossa literatura contemporânea.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III. O romance como gênero literário*. São Paulo: 2019, p. 63-111.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. *Presença da literatura brasileira: das origens ao realismo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Presença da literatura brasileira: modernismo, história e antologia*. 10. ed. revista. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2023. p. 23-24. v.1.

_____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura brasileira*. vol.

único. São Paulo: Atual, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA-PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

COSTA, Ana Karolina Damas da et al. *Ninares, cantares e acalantos em acordes evaristianos*. 2022.

DE SOUZA CARNEIRO, Jéssica. Do romance ao folhetim, às páginas eletrônicas: um percurso histórico dos efeitos da (pós) modernidade nos modos de narrar. *Estudos linguísticos e literários: histórias e perspectivas*, p. 540, 2011.

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

FAUSTINO, Deivison Mendes. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva A. (Org.) *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 75 - 104.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2016.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2004.

IRA, Albania Celi Morais Brito. O fio narrativo de personagens femininas em *Canção para ninar menino grande* de Conceição Evaristo: uma leitura da escrevivência como estratégia de narrativa para orientar leitores. *Revista Porto das Letras*, Vol. 9, N. 3, p.161-174, dezembro, 2023.

Leituras brasileiras. Conceição Evaristo | Escrevivência. Youtube, 6 de fev. de 2020. 23min17s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=322s>. Acesso em: 23 de out. de 2024.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, 2000, p. 55-95.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In. BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

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

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus. SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. SILVA, Oliveira Aparecida. Entre e para além da literatura: um estudo da noção 'escrevivência', de Conceição Evaristo. *Nau literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*. Rio Grande do Sul, Vol. 17, n. 2, p. 166 – 194, 2021.

PAIXÃO, Sofia. Memória e Identidade. In: _____: *E-dicionário de termos literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso 03-07-2024.

Porto Editora – *ária* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-11-20 22:16:25]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Ária>. Acesso em 20-11-2024.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra. Almedina, 1987.

_____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45-97.

SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”. Itaú social, [S. l], 09 nov. 2020. Notícias. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as- pessoas-pensarem/>. Acesso em: 23 out. 2024.

SILVA, Antônio de Pádua D. (Org). *O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas* (recurso eletrônico). Campina Grande: Eduerp, 2016. (Série Literatura e Interculturalidade).

SILVA, V. M. de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2006.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários: a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p.49-51.

SOUSA E SILVA, Maria Assunção. A fortuna de Conceição - Prefácio a *Histórias de leves enganos e parecenças*. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira, 2018.



ASSENÇÃO, L. A.; RODRIGUES, M.J.F.; IVAN, M.E.S.

Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/69-conceicao-evaristo-historias-de-leves-enganos-e-parecencas>>. Acesso em: 23 de out. de 2024.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1988.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1969.