

Escrevivência como poética de processo: memória, ficção e composição narrativa em Olhos d'água, de Conceição Evaristo

Escrevivência as a poetics of process: memory, fiction and narrative composition in Conceição Evaristo's Olhos d'água

Hélio Moïse Rodrigues Viana

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Minas Gerais – Brasil

Luiz Henrique Silva de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Minas Gerais – Brasil

Resumo: Este artigo analisa a escrevivência como poética de processo na coletânea *Olhos d'água*, compreendendo-a não apenas como categoria temática ou gesto de afirmação autoral, mas como procedimento de composição narrativa. Parte-se da hipótese de que, nos contos da autora, memória, experiência, ficção e história coletiva não aparecem como camadas exteriores umas às outras, mas como materiais integrados ao próprio fazer literário. Para desenvolver essa hipótese, examinam-se três contos da coletânea: “Olhos d'água”, “Maria” e “A gente combinamos de não morrer”. Discute-se como voz narrativa, focalização, personagens, tempo e espaço transformam vivências individuais e coletivas em forma ficcional. O estudo articula discussões sobre escrita criativa, crítica de processo, memória, literatura afro-brasileira e escritas de si a passagens específicas dos contos analisados. Defende-se que a obra permite compreender o processo criativo como trabalho de transfiguração, no qual marcas históricas, afetivas e sociais são reorganizadas por escolhas formais de alta densidade estética e política.

Palavras-Chave: Conceição Evaristo. Escrevivência. Escrita criativa. Memória. Ficção.

Abstract: This article analyzes escrevivência as a poetics of process in the short-story collection *Olhos d'água*, understanding it not only as a thematic category or an authorial gesture, but also as a procedure of narrative composition. The article proceeds from the hypothesis that, in Evaristo's short stories, memory, experience, fiction and collective history do not appear as external layers, but as materials integrated into the process of literary creation itself. To develop this hypothesis, the article examines three stories from the collection: “Olhos d'água”, “Maria” and “A gente combinamos de não morrer”, observing how narrative voice, focalization, characters, time and space transform individual and collective experiences into fictional form. The study brings discussions of creative writing, process criticism, memory, Afro-Brazilian literature and self-writing into dialogue with specific passages from the stories analyzed. It argues that the collection allows us to understand the creative process as a work of transfiguration in which historical, affective and social marks are reorganized through formal choices of considerable aesthetic and political force.

Keywords: Conceição Evaristo. Escrevivência. Creative writing. Memory. Fiction.

1 Introdução

A consolidação da escrita criativa como campo de reflexão teórica e prática tem ampliado o modo como os estudos literários compreendem a criação. Se, durante muito tempo, o texto literário foi analisado sobretudo como produto final, a atenção contemporânea aos processos de escrita desloca o olhar para as operações que antecedem, acompanham e sustentam a obra: escolhas de voz, organização do tempo, construção de personagens, procedimentos de memória, formas de focalização, modos de inscrição da experiência e estratégias de transformação da vida em linguagem. Nesse horizonte, Cecília Almeida Salles (2008, p. 22) chama atenção para os “percursos de fabricação” da obra, perspectiva que permite observar o texto sem reduzi-lo a uma sequência linear de etapas. Em *Redes da criação*, Salles (2006, p. 17) descreve o percurso criador como feito de “idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos e novas rejeições”. Essa compreensão da criação como campo de relações, escolhas e recomposições é especialmente produtiva para a leitura da coletânea *Olhos d'água*, cujos contos fazem da memória, da experiência social e da oralidade não apenas temas, mas procedimentos de composição. A pergunta sobre os olhos da mãe, no conto homônimo, o deslocamento de Maria no ônibus e a voz fragmentada de “A gente combinamos de não morrer” evidenciam formas narrativas em movimento, nas quais a vida não aparece como dado bruto, mas como matéria trabalhada pela linguagem.

No contexto brasileiro, a noção de escrevivência, formulada e praticada por Conceição Evaristo, oferece um caminho particularmente fecundo para pensar a relação entre escrita criativa, memória e ficção. Ao refletir sobre o conceito, Evaristo (2020, p. 30) recupera a imagem histórica da Mãe Preta, cuja voz foi explorada para “adormecer os da casa-grande”, e a contrapõe à escrita contemporânea de mulheres negras, empenhada em “acordá-los de seus sonos injustos”. A formulação articula experiência histórica,

voz, oralidade, escrita e intervenção estética, permitindo compreender a escrevivência não apenas pelo que se escreve, mas pelo modo como uma posição histórica se converte em gesto formal.

Este artigo propõe analisar a escrevivência como poética de processo na coletânea *Olhos d'água*, publicada originalmente em 2014 e citada neste artigo pela edição de 2016. A hipótese central é que, nos contos selecionados, o processo criativo pode ser lido na própria materialidade narrativa: na escolha das vozes, na disposição dos acontecimentos, no modo como a memória estrutura o enredo e na criação de personagens atravessadas por experiências de gênero, raça, pobreza, maternidade, violência e sobrevivência. Essa hipótese se coloca à prova na leitura dos textos, pois o objeto literário não é tomado como ilustração de uma teoria prévia, mas como espaço em que a teoria precisa ser tensionada, especificada e reelaborada.

O *corpus* reúne três contos da coletânea: “Olhos d'água”, “Maria” e “A gente combinamos de não morrer”. A escolha se justifica porque essas narrativas condensam procedimentos fundamentais da poética evaristiana. No conto homônimo, a memória familiar e materna se organiza em torno da pergunta “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (Evaristo, 2016, p. 15), que movimenta a narrativa e reconstrói laços de filiação. Em “Maria”, a focalização acompanha uma trabalhadora em deslocamento urbano e transforma o ônibus em espaço de julgamento social. Em “A gente combinamos de não morrer”, a fragmentação da voz e a polifonia produzem uma escrita coletiva da sobrevivência, sintetizada no pacto que dá título ao conto (Evaristo, 2016, p. 99).

Ao privilegiar esses três textos, o artigo busca responder a duas questões centrais: a escrevivência opera como procedimento de escrita criativa? Em caso afirmativo, de que modo isso se realiza nos contos analisados? Essas perguntas deslocam o debate de uma leitura predominantemente temática para uma análise formal. Interessa compreender como as narrativas são tecidas, quais elementos de composição produzem seus efeitos e de que maneira memória e ficção se articulam na construção do texto.

A escrevivência será considerada, assim, não apenas como conceito identitário ou sociológico, mas como método literário de composição.

A análise articula três eixos, relacionando a discussão teórica a procedimentos específicos dos contos. O primeiro aborda a escrevivência como prática de escrita situada, em diálogo com os estudos sobre memória, experiência e escritas de si. Maurice Halbwachs (1990, p. 143) sustenta que “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial”; essa proposição permite ler, no conto “Olhos d'água”, a casa, a infância, a fome e a figura materna como espaços de inscrição da memória familiar e coletiva.

Na mesma direção, Paul Ricoeur (1994, p. 90), ao discutir a relação entre narrativa e ação, observa que as narrativas têm como tema “agir e sofrer”, o que ilumina, em “Maria”, a configuração do deslocamento, da maternidade, do trabalho e da morte como experiência social de violência. Leonor Arfuch (2010, p. 107), por sua vez, afirma que “é a partir do nós que se amplia a potencialidade do eu”, perspectiva próxima da escrevivência evaristiana, na qual a subjetividade se abre a uma história compartilhada. Diana Klinger (2006, p. 25) acrescenta que a “escrita de si não é apenas um registro do eu”, mas uma prática que “constitui o próprio sujeito”; nos contos de Evaristo, esse sujeito se constitui atravessado por raça, gênero, classe, maternidade, trabalho e memória coletiva.

O segundo eixo aproxima essa prática dos debates sobre crítica de processo e escrita criativa. Salles (2006, p. 12) caracteriza a criação artística por sua “dinamicidade” e por um ambiente de “flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. Essa concepção dialoga com a compreensão evaristiana da escrita como mediação instável entre vida e linguagem. Essa mediação é formulada por Evaristo (2020, p. 37) nos seguintes termos: “Entre o acontecimento e o dizer sobre ele, o escrever sobre ele, fica sempre um vazio”. É precisamente nesse intervalo que se inscreve o processo criativo, espaço em que a experiência deixa de ser simples reprodução

do vivido e se transforma em cena, voz, ritmo, imagem e composição.

O terceiro eixo examina os contos selecionados a partir de procedimentos constitutivos da narrativa. Gérard Genette (1979, p. 30) distingue as relações de tempo, modo e voz, observando que “tempo e modo funcionam ambos ao nível das relações entre história e narrativa”, enquanto a voz concerne às relações entre narração, narrativa e história. Essa distinção permite observar, no conto “Olhos d'água”, como a memória organiza o tempo do enredo; em “Maria”, como a focalização preserva a espessura humana da personagem diante do olhar coletivo que a condena; e, em “A gente combinamos de não morrer”, como a fragmentação da voz e da temporalidade converte a sobrevivência em pacto narrativo. Em cada caso, o conceito teórico é mobilizado na medida em que ilumina um procedimento concreto do texto literário.

A contribuição pretendida é dupla. Em primeiro lugar, o artigo busca inserir a escrevivência no debate sobre escrita criativa e processos de criação, defendendo que ela oferece uma formulação brasileira e afrodiaspórica para pensar o fazer literário em sua relação com memória, corpo, comunidade e história. Em segundo, pretende demonstrar que a coletânea constitui um espaço privilegiado para observar como a ficção pode nascer de experiências socialmente marcadas sem se reduzir ao testemunho, à denúncia ou ao documento. A escrita de Evaristo trabalha com a realidade sem reproduzi-la de modo plano: reordena-a em imagens, vozes, silêncios, repetições, cortes e cenas de alta intensidade estética.

2 Escrita criativa, processo e escrevivência

A escrita criativa, entendida como campo de estudo, prática e reflexão, exige que se observe a literatura não apenas pelo resultado, mas também pelos procedimentos que sustentam sua elaboração. O processo criativo envolve escolhas de linguagem, experimentação formal, composição de cenas, definição de vozes, construção de perspectivas e negociação entre experiência vivida e invenção. Por

isso, a análise de uma obra literária a partir dos processos de criação não precisa limitar-se aos documentos preparatórios preservados em arquivo. O próprio texto acabado pode revelar uma lógica de composição, desde que lido como forma construída.

A crítica de processo, tal como desenvolvida por Salles (2006, p. 182), amplia essa perspectiva ao compreender o processo de criação como “uma rede complexa em permanente construção”. A obra deixa, assim, de ser pensada como resultado de uma sequência linear de etapas e passa a ser compreendida a partir de movimentos de aproximação, retomada, corte, desvio, interlocução e escolha. Na coletânea *Olhos d'água*, essa noção de rede permite perceber que a forma narrativa nasce da relação entre experiência social e elaboração estética. A pergunta que estrutura o conto homônimo, a viagem de ônibus em “Maria” e a voz fragmentada de “A gente combinamos de não morrer” não são apenas temas: constituem dispositivos de composição que organizam memória, espaço e sobrevivência em forma literária.

No caso de Evaristo, a escrevivência pode ser lida como uma dessas poéticas da elaboração. O termo nasce de uma reflexão sobre a escrita de mulheres negras e sobre a necessidade de inscrever, no campo literário, experiências historicamente silenciadas. Evaristo (2020, p. 34) afirma que a escrevivência “nunca foi uma mera ação contemplativa”, pois decorre de um incômodo diante do mundo e da necessidade de autoinscrição. Essa concepção desloca a leitura dos contos: o que está em jogo não é a reprodução direta de uma vivência, mas a construção de uma forma capaz de transformar o incômodo histórico em linguagem.

Essa distinção é fundamental. Afirmar que a escrevivência nasce da experiência não significa tomar o texto literário como reprodução direta da vida. Tal leitura reduziria a ficção a documento e a autora a testemunha transparente. Na coletânea, a experiência constitui matéria de criação, não forma pronta: converte-se em literatura pelo trabalho de seleção de cenas, montagem de vozes, ritmo das frases, escolha do foco narrativo, repetição de imagens, tensão entre

lirismo e violência e composição de finais que frequentemente recusam um fechamento pacificador.

Essa operação pode ser observada, por exemplo, em “Olhos d'água”, quando a narradora rememora os dias em que a mãe cozinhava uma panela vazia e, diante da falta de alimento, inventava uma brincadeira em que se tornava “a Senhora, a Rainha” (Evaristo, 2016, p. 17) diante das filhas. A cena é decisiva porque a fome não é apresentada apenas como informação social ou denúncia direta; ela é convertida em imagem, gesto e composição narrativa. A expressão segundo a qual “a nossa fome se distraía” (Evaristo, 2016, p. 17) condensa esse procedimento: a experiência da privação permanece visível, mas é formalmente reorganizada pela invenção materna e pelo olhar memorialístico da narradora. A escrevivência, nesse caso, não reproduz a vida de modo documental; ela mostra como a vida, atravessada por dor e cuidado, torna-se matéria de elaboração estética. A pobreza está na cena, mas o centro composicional recai sobre a capacidade de transformar carência em jogo, precariedade em imagem e memória familiar em forma literária.

A escrevivência, portanto, pode ser compreendida como prática de escrita criativa porque articula vivência e invenção. Ela se aproxima das escritas de si, sem se limitar ao autobiográfico individual. Klinger (2006, p. 24) afirma que “todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’” e que “todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe”, afastando a escrita de si de uma transparência confessional ou de um eu isolado. Arfuch (2010, p. 112), ao tratar da narrativa como dimensão configurativa da experiência, observa que ela “outorga forma ao que é informe” e constitui a “forma por excelência de estruturação da vida e, consequentemente, da identidade”. Na formulação de Evaristo (2020, p. 38), essa abertura assume dimensão ainda mais coletiva: a escrevivência “não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho”. Em outra passagem do mesmo ensaio, Evaristo (2020, p. 35) acrescenta que, “sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno” e “abarca a história

de uma coletividade". A experiência que chega ao texto, portanto, ultrapassa a recordação individual e se constitui como matéria narrativa atravessada por memória, raça, gênero, classe, maternidade, trabalho e violência social.

Essa dimensão coletiva pode ser observada em "Maria". A personagem é apresentada, inicialmente, em uma cena cotidiana: está no ponto de ônibus, cansada, carregando uma sacola pesada com restos da festa da patroa, frutas, gorjeta e a expectativa de comprar remédio para os filhos. A narrativa, portanto, não constrói Maria apenas como interioridade individual, mas como sujeito atravessado por relações de trabalho, maternidade e desigualdade social. Quando, mais adiante, a multidão a acusa de cumplicidade no assalto, a frase "Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho" (Evaristo, 2016, p. 41) desloca a cena da acusação pública para a memória afetiva da personagem. Nesse gesto, a escrevivência se torna procedimento narrativo: a vida de Maria não aparece como confissão pessoal, mas como ponto de cruzamento entre experiência íntima e violência coletiva.

A relação entre memória e ficção é decisiva para essa prática. Halbwachs (1990, p. 34) afirma que "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva", situando a lembrança no interior de vínculos sociais, afetivos e comunitários. Ricoeur (1994, p. 85), ao discutir a correlação entre narrativa e temporalidade, sustenta que "o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo". Essas formulações permitem compreender a memória não como arquivo estável, mas como configuração narrativa da experiência. No conto "Olhos d'água", essa relação se concretiza quando a narradora não consegue recordar a cor dos olhos da mãe. A lembrança surge como lacuna, pergunta e busca; ao tentar preenchê-la, a narradora recompõe uma memória familiar e coletiva, atravessada pela mãe, pelas filhas, pela fome, pela ancestralidade e pela experiência compartilhada de mulheres negras. A teoria torna-se produtiva, assim, porque ilumina um procedimento narrativo preciso: a falha da lembrança

converte-se em motor do enredo. Vejamos as primeiras palavras da narrativa:

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em que estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali (Evaristo, 2016, p. 15).

Com isso, a escrevivência desloca a separação rígida entre o individual e o coletivo. As personagens da coletânea carregam trajetórias particulares, mas essas trajetórias são atravessadas por estruturas sociais mais amplas. Fome, violência urbana, racismo, trabalho doméstico, precariedade da moradia, maternidade e morte deixam de operar como temas abstratos e se tornam experiência narrada por meio de corpos, nomes, gestos, deslocamentos e vozes. A ficção organiza esses elementos sem neutralizá-los.

Sob essa perspectiva, a coletânea *Olhos d'água* mostra-se especialmente produtiva para refletir sobre escrita criativa, memória e processos de composição narrativa. Mais do que apresentar narrativas sobre sujeitos socialmente marginalizados, a obra permite investigar como essas narrativas são construídas. Interessa observar a passagem da experiência à composição: como a memória se converte em enredo, a violência em cena, o espaço urbano em matéria de conflito formal e a voz narrativa em mecanismo de aproximação ou distanciamento, sem reduzir as personagens a símbolos.

3 De que matéria se faz uma narrativa: memória, voz e forma em "Olhos d'água"

O conto "Olhos d'água", que dá título à coletânea *Olhos d'água*, organiza-se a partir de uma pergunta aparentemente simples: "De que cor eram os olhos de minha mãe?" (Evaristo, 2016, p. 15). Sua recorrência movimenta a narrativa e revela um procedimento fundamental da escrita evaristiana: a memória não surge como posse, mas como falta. A narradora não parte de uma lembrança plena, e sim de

uma ausência que precisa ser atravessada. O enredo nasce dessa lacuna; o processo narrativo se confunde com a tentativa de reconstruir aquilo que escapou.

Essa estrutura aproxima o conto da reflexão de Ricoeur (1994, p. 87), para quem a narrativa acompanha “o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado”. No conto, a narradora não recupera imediatamente uma imagem arquivada: precisa refazer um percurso afetivo. A pergunta sobre os olhos da mãe conduz a narrativa por cenas de infância, pobreza, medo, cuidado e ancestralidade, de modo que a lembrança se organiza menos como dado disponível do que como experiência temporal configurada pela narração. A memória torna-se, nesse sentido, processo de escrita.

Sendo a primeira de sete filhas, desde cedo busquei dar conta de minhas próprias dificuldades, cresci rápido, passando por uma breve adolescência. Sempre ao lado de minha mãe, aprendi a conhecê-la. Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias. Naquele momento, entretanto, me descobria cheia de culpa, por não recordar de que cor seriam os seus olhos. Eu achava tudo muito estranho, pois me lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo dela. Da unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo... Da verruga que se perdia no meio da cabeleira crespa e bela... (Evaristo, 2016, p. 16).

A escolha da primeira pessoa intensifica esse procedimento. A narradora não observa a mãe de fora; tenta recompor uma imagem perdida a partir de seu próprio corpo de filha. O foco narrativo é interno e afetivo. Genette (1979, p. 190) observa que a focalização interna, em sentido estrito, implica que “a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior” e que “os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador”. No conto, a informação narrativa permanece vinculada ao campo de consciência da narradora, fazendo com que a falta de memória seja compartilhada pelo leitor. A pergunta é, portanto, mais do que descritiva: envolve uma dimensão ética e subjetiva. Esquecer a cor dos olhos da mãe significa reconhecer uma falha da memória e,

ao mesmo tempo, a complexidade de uma relação marcada por cuidado, carência, dor e admiração: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (Evaristo, 2016, p. 16).

A construção da personagem materna também se dá por aproximações sucessivas. A mãe não é apresentada por uma descrição física completa. Ela emerge em gestos, cenas e lembranças. Sua imagem é composta por trabalho, sofrimento, invenção cotidiana, proteção dos filhos e estratégias de sobrevivência.

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado... (Evaristo, 2016, p. 16-17).

Essa composição encontra ressonância na reflexão de Evaristo (2020, p. 31), que afirma buscar “personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam”. No conto “Olhos d’água”, essa perspectiva se realiza na figura da mãe, que não se reduz a uma alegoria abstrata da maternidade nem a um emblema passivo da pobreza. Ela é uma presença singular, feita de cuidado, invenção, dor e resistência. Ao transformar a fome em brincadeira e a precariedade em gesto de proteção, a personagem afirma uma humanidade complexa, atravessada pela experiência coletiva de mulheres negras pobres, mas não esgotada por ela.

O espaço doméstico e o espaço da pobreza não funcionam apenas como cenários. Eles interferem diretamente na construção narrativa. A casa, a infância, a fome e os pequenos gestos de proteção organizam a memória e dão densidade à experiência. O espaço é vivido, não apenas descrito. Ele produz afetos, limita possibilidades e exige invenção. A cena em que os olhos da mãe se confundem com chuva e choro, condensada na formulação “Chovia, chorava! Chorava, chovia!” (Evaristo, 2016, p. 18), exemplifica essa fusão entre ambiente, corpo e memória.

O desfecho do conto amplia o movimento individual para uma dimensão transgeracional. Ao rever a mãe, a narradora vê “olhos ou rios caudalosos sobre a face” (Evaristo, 2016, p. 18) e compreende que a cor procurada era “cor de olhos d’água” (Evaristo, 2016, p. 18). A metáfora aquática não resolve apenas uma dúvida visual: transforma a memória em imagem poética, ligando maternidade, ancestralidade e Oxum. A passagem “Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum” (Evaristo, 2016, p. 18-19) amplia essa associação. A leitura encontra apoio em Halbwachs (1990, p. 16), segundo quem “nossas lembranças permanecem coletivas” e, “em realidade, nunca estamos sós”. Assim, a lembrança individual não se encerra no sujeito que recorda: no conto, a memória da mãe convoca uma história mais ampla de mulheres, águas, lágrimas, ancestralidade e continuidade.

Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente no meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho, como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou: — Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos? (Evaristo, 2016, p. 19).

Do ponto de vista da escrita criativa, “Olhos d’água” torna visível um procedimento composicional: uma pergunta mínima gera uma narrativa inteira. O conto demonstra que o enredo pode nascer de uma falta, que a personagem pode ser construída por lembranças fragmentárias e que a memória pode funcionar como princípio de organização formal. A escrivência opera aqui como poética da busca. Escrever é perseguir uma imagem perdida e, ao fazê-lo, produzir uma forma literária para a experiência.

4 Focalização, espaço urbano e violência em “Maria”

Se o conto “Olhos d’água” se organiza a partir da memória filial, “Maria” desloca o foco para o espaço urbano e para a violência coletiva. A narrativa acompanha uma trabalhadora doméstica em seu retorno para casa, carregando restos de comida e pequenos agrados destinados aos filhos. A abertura informa que Maria “estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus” e levava “o osso do pernil e as frutas” que tinham sobrado da festa na casa da patroa (Evaristo, 2016, p. 39). A cena inicial articula classe, trabalho e maternidade sem explicação sociológica direta: a condição social da personagem é construída por objetos — a sacola, o osso, as frutas, a gorjeta, o remédio dos filhos.

A composição do conto depende de uma focalização cuidadosamente construída. O narrador acompanha Maria de modo próximo, permitindo que o leitor acesse suas preocupações, lembranças e expectativas e impedindo que a personagem seja vista apenas de fora. Genette (1979, p. 184) distingue a pergunta sobre “quem é o narrador?” daquela que interroga “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?”. Embora “Maria” seja conduzido por um narrador em terceira pessoa, seu campo de percepção se organiza, em grande parte, a partir da personagem. O leitor acompanha Maria antes que a multidão a transforme em suspeita e é conduzido por suas preocupações maternas e pelo cálculo cotidiano da sobrevivência. A pergunta “Será que os meninos iriam gostar de melão?” (Evaristo,

2016, p. 40) aproxima-o de sua consciência íntima. A forma antecipa, assim, uma disputa de olhar: antes da acusação coletiva, o conto já construiu Maria como sujeito de memória, cuidado e desejo.

O espaço do ônibus funciona como microcosmo social. Nele se encontram corpos de classes distintas, medos, preconceitos, julgamentos rápidos e formas de violência. A cidade aparece condensada naquele veículo. O que deveria ser espaço de deslocamento torna-se tribunal improvisado. A narrativa mostra como a percepção coletiva pode ser produzida pela suspeita e como essa suspeita se organiza sobre marcas sociais inscritas no corpo da personagem. A violência nasce não apenas de um fato, mas de um modo de ver.

O enredo de “Maria” estrutura-se por uma aceleração progressiva. A narrativa começa com um ritmo de retorno, cansaço e expectativa doméstica. Aos poucos, a tensão aumenta: o assalto, o reconhecimento do antigo companheiro, o julgamento dos passageiros e a explosão de violência. A imagem da faca aparece inicialmente no corte da mão da trabalhadora e retorna como síntese brutal: “Faca a laser corta até a vida!” (Evaristo, 2016, p. 40). O detalhe material do trabalho doméstico é transformado em presságio narrativo. O instrumento que corta o alimento da patroa antecipa o corte da vida de Maria.

A construção da personagem é um dos pontos mais fortes do texto. Maria é um nome comum e, ao mesmo tempo, singular. O nome carrega uma dimensão coletiva, mas a narrativa impede que a personagem se dissolva completamente em tipo social. Ela tem filhos, memórias, desejos e um percurso. Quando reconhece o homem que participa do assalto, o passado irrompe no presente: ele não é apenas assaltante, mas pai de seu primeiro filho e figura de uma história afetiva interrompida. A narrativa explicita essa dobra temporal quando afirma: “Ela reconheceu o homem. Quanto tempo, que saudades!” e, pouco depois, acrescenta que “Maria viu, sem olhar, que era o pai de seu filho” (Evaristo, 2016, p. 40). A violência pública se cruza, então, com a memória íntima, fazendo com que a cena do assalto seja

atravessada por uma história anterior de afeto, ausência e maternidade.

A escrevivência, aqui, precisa ser lida em contato direto com a forma do conto. Evaristo (2020) observa que suas personagens podem nascer de espaços de exclusão sem se reduzir a essa condição, pois são atravessadas por solidão, desejo, encontro, potência e impotência. Maria encarna precisamente essa tensão: é mulher negra trabalhadora, mas também mãe, ex-companheira, sujeito desejante, corpo cansado e consciência afetiva. A composição narrativa não a converte em exemplo sociológico; restitui-a em sua complexidade humana.

O momento do linchamento revela o funcionamento da coletividade como dispositivo de desumanização. A repetição “Lincha! Lincha! Lincha!” (Evaristo, 2016, p. 42) não apenas representa a violência. Ela produz ritmo, aceleração e contágio verbal. A palavra se torna ação. A focalização próxima, construída desde o início, torna insuportável a redução de Maria à acusação coletiva. O leitor sabe o que a multidão não quer saber: Maria vinha do trabalho, pensava nos filhos, carregava comida, reconhecia um homem de sua história e desejava apenas chegar em casa.

O processo criativo do conto pode ser lido, então, como montagem de contrastes: comida e morte, retorno e interrupção, maternidade e brutalidade, intimidade e multidão, reconhecimento e julgamento. Esses contrastes estruturam a narrativa e produzem parte de sua força. A escrita não apresenta uma tese sociológica de maneira abstrata; constrói uma cena capaz de fazer o leitor experimentar a rapidez com que a vida de uma mulher pode ser capturada por uma interpretação coletiva violenta.

Nesse sentido, “Maria” evidencia que a escrevivência não se limita a relatar uma vivência. Ela organiza formalmente uma situação social. A experiência da mulher negra trabalhadora, submetida a deslocamentos, suspeitas e violências, é transformada em narrativa por meio de focalização, ritmo e construção espacial. O conto mostra como a escrita criativa pode operar criticamente sem abandonar a densidade estética da forma.

5 Polifonia e sobrevivência em “A gente combinamos de não morrer”

“A gente combinamos de não morrer” apresenta outro procedimento composicional decisivo na coletânea *Olhos d'água*: a construção de uma voz coletiva e fragmentada. O próprio título anuncia a tensão entre oralidade, pacto e sobrevivência. A expressão marcada pela oralidade não é um erro a ser corrigido, mas uma escolha estética que inscreve no texto uma forma de fala, uma posição social e uma resistência à norma linguística como único critério de legitimidade literária.

A narrativa se inicia com a imagem da morte como presença infantilizada e armada: “A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos” (Evaristo, 2016, p. 99). A frase condensa o procedimento do conto: aproximar o campo da infância, sugerido pelo verbo brincar, do campo da violência, marcado pelas balas. Logo em seguida, surge o pacto coletivo: “A gente combinamos de não morrer!” (Evaristo, 2016, p. 99). A oralidade do título retorna como grito, juramento e tentativa de fundar uma comunidade de sobrevivência.

Ao contrário de narrativas organizadas por uma voz estável, esse conto trabalha com fragmentação e multiplicidade. A experiência narrada não pertence a um sujeito isolado: distribui-se entre vozes, lembranças, medos, mortes e pactos. Essa forma dialoga com a reflexão de Evaristo (2020, p. 38), para quem a escrivência ultrapassa o “eu sozinho”. Na página seguinte, Evaristo (2020, p. 39) associa esse movimento à “nossa potência coletiva” e à possibilidade de escrever “a nossa história de muitas vozes”. A polifonia, portanto, não é apenas uma técnica, mas uma forma adequada a uma experiência coletiva de precariedade, em que a vida está sempre por um fio.

A casa de Neo caiu. Aprontou, dançou! Mais um, que não será o último, outros virão. Ele, Dorvi, Idago, Crispim, Antônia, Cleuza, Bernadete, Lidinha, Biunda, Neide, Adão e eu temos ou tínhamos (alguns já se foram) a mesma idade. Um ano e às vezes

só meses variavam o tempo entre a data de nascimento de um e de outro. Alguns morreram também em datas bem próximas. (Evaristo, 2016, p. 107).

A composição temporal do conto também merece atenção. O tempo não se apresenta como sequência linear. Ele é marcado por interrupções, lembranças, antecipações e retornos. Essa temporalidade fragmentada traduz uma existência atravessada por violência contínua. Quando a morte se torna presença recorrente, o tempo da vida cotidiana perde estabilidade. A narrativa assume, então, uma forma descontínua, como se a própria estrutura do texto fosse afetada pela ameaça que pesa sobre as personagens. A este respeito, Bica, uma das narradoras-personagens, assim reflete: “deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel” (Evaristo, 2016, p. 108).

O espaço, por sua vez, não é cenário neutro. Ele aparece como território de vulnerabilidade, pertencimento e disputa. As personagens se movem em um ambiente no qual a sobrevivência depende de alianças, silêncios, reconhecimentos e pactos. A frase “às vezes a morte é leve como a poeira” (Evaristo, 2016, p. 100) transforma a morte em matéria disseminada, difícil de conter. Não se trata de acontecimento excepcional, mas de atmosfera. “Penso no risco que estou correndo. Risco não, tudo já é certo. A solução está definida. O destino traçado. Não há recuo” (Evaristo, 2016, p. 106) é o que diz Dorvi, narrador-personagem, a certa altura da narrativa. A morte, portanto, paira, circula, entra nos pulmões, mistura-se à vida.

A construção das personagens segue lógica diferente daquela observada em “Maria”. Em vez de concentrar a narrativa em uma figura singular, o conto distribui a experiência entre vozes: ora a voz é de Bica, ora de Dorvi, ora da mãe de Bica; há ainda uma voz em terceira pessoa, restrita à abertura da narrativa. Essa distribuição impede que a violência seja compreendida como episódio isolado e, ao mesmo tempo, evita que a comunidade seja representada como massa homogênea. O coletivo é composto por singularidades, ainda que essas singularidades apareçam em fragmentos.

Sob a perspectiva da escrita criativa, o conto demonstra como a oralidade pode ser convertida em procedimento formal. Ela não serve apenas para conferir verossimilhança social: organiza a sintaxe, o ritmo, a perspectiva e o modo de presença das personagens. Nesse ponto, a teoria da escrevivência se articula diretamente ao objeto. Evaristo (2020) associa a escrita de mulheres negras à apropriação dos signos gráficos sem que se perca a pujança da oralidade ancestral; o conto realiza essa formulação na própria frase que o intitula, preservando a marca oral como força poética.

Quem sabe os nossos Orixás que são Humanos e Deuses descrevam para esse escritor outras e outras fomes, aumentando assim, mais ainda, a perplexidade dele. Penso em Dorvi a todo o momento. Ele é para mim um presente incompleto e um futuro vazio. Provavelmente Dorvi não virá mais. Ele que tinha um trato de viver fincado nesta fala desejo:
— A gente combinamos de não morrer.
(Evaristo, 2016, p. 108).

A escrevivência, nesse conto, aparece como escrita de uma memória comunitária em estado de ameaça. Não se trata de lembrar um passado distante, mas de registrar uma experiência coletiva ainda em curso. A memória é contemporânea da sobrevivência. Quando uma voz afirma que “escrever é uma maneira de sangrar” (Evaristo, 2016, p. 109), o conto explicita sua própria poética: escrever não é afastar-se da ferida, mas transformá-la em forma, ritmo, voz e partilha. Ou, conforme as palavras de Bica,

Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde... [...] Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida (Evaristo, 2016, p. 108).

6 A escrevivência como poética de processo

A leitura dos três contos permite afirmar que a escrevivência, na coletânea *Olhos d'água*, funciona como poética de processo. Isso significa compreendê-la não apenas como tema, origem ou marca autoral,

mas como procedimento de composição. Em cada narrativa analisada, o texto organiza de maneira específica a passagem entre experiência e forma.

No conto “Olhos d'água”, o processo narrativo nasce de uma pergunta memorialística e avança por recomposição afetiva: a falta de uma lembrança move a busca que organiza o enredo. Em “Maria”, a focalização próxima de uma personagem atravessada pela cidade e pela suspeita social transforma uma cena cotidiana em explosão crítica da violência coletiva. Já em “A gente combinamos de não morrer”, a experiência comunitária exige uma forma polifônica e fragmentária, capaz de inscrever vozes múltiplas e temporalidades interrompidas.

Esses procedimentos mostram que a escrita de Evaristo não se limita a representar vivências: elabora formas para experiências historicamente marcadas. A memória deixa de aparecer como conteúdo anterior ao texto e se torna princípio construtivo; a ficção não funciona como fuga da realidade, mas como operação de transfiguração. A personagem não é mero exemplo sociológico, e sim figura literária composta por nome, corpo, gesto, desejo, medo, lembrança e espaço. Da mesma forma, o enredo ultrapassa o simples encadeamento de acontecimentos para se constituir como organização sensível de tensões sociais.

A interlocução teórica permite precisar esse argumento. Salles formula a criação como processo em dois momentos complementares: em *Crítica genética* (2008, p. 25), afirma que “a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”; posteriormente, ao discutir a passagem da crítica genética para a crítica de processo (2017, p. 51), defende “uma abordagem que compreenda a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade”. Em conjunto, essas formulações sustentam uma concepção da criação como rede de operações, e não como sequência linear. Halbwachs (1990) e Ricoeur (1994) permitem pensar a memória como construção, lacuna e recomposição; Genette (1979) oferece instrumentos para compreender focalização, voz e organização

temporal; Evaristo (2020), por sua vez, desloca essas categorias para o campo da escrita negra, feminina, diaspórica e coletiva, no qual experiência e invenção se amalgamam sem que uma anule a outra.

Nesse sentido, a escrevivência amplia os debates sobre escrita criativa e processos de criação. Discussões desse campo frequentemente privilegiam planejamento, técnica, revisão, estilo e imaginação individual; a escrevivência não recusa esses elementos, mas os reposiciona ao mostrar que o processo criativo também pode nascer de vínculos comunitários, memórias herdadas, experiências de violência, gestos de oralidade e modos coletivos de sobrevivência. A criação deixa, assim, de ser pensada apenas como gesto individual de invenção e passa a ser compreendida também como prática situada em corpos e histórias.

Esse deslocamento exige, contudo, evitar a leitura segundo a qual a escrevivência valeria apenas pelo testemunho social que contém. Tal redução seria incompatível com a qualidade formal dos contos da coletânea. Sua relevância não decorre somente dos temas urgentes que aborda, mas das formas narrativas precisas encontradas para elaborá-los. Lirismo, concisão, focalização, oralidade, fragmentação e construção de imagens conferem densidade estética à matéria social. É nesse ponto que a escrevivência se revela como poética, e não apenas como conceito temático.

A relação entre vida e ficção precisa, portanto, ser pensada como transformação. A vida fornece marcas, memórias, dores, afetos e imagens; a ficção organiza esses materiais em uma estrutura capaz de produzir novos sentidos. O processo criativo se realiza nessa passagem. A escrita de Evaristo não pergunta apenas o que narrar, mas como narrar de modo que vozes historicamente apagadas não sejam novamente simplificadas, domesticadas ou consumidas como objeto de piedade. A forma literária torna-se, assim, parte da ética da narração.

Essa ética também se manifesta na recusa de soluções conciliatórias. Os contos analisados não oferecem finais pacificados nem redensões fáceis. A memória pode reencontrar uma imagem materna, mas

não apaga a dor que a constituiu; a focalização pode devolver humanidade a Maria, mas não impede a brutalidade coletiva; o pacto de não morrer afirma a sobrevivência, sem eliminar a ameaça da morte. A escrita criativa, nesse caso, não ornamenta o sofrimento: elabora formalmente experiências que resistem ao apagamento.

7 Considerações finais

Este artigo analisou a escrevivência como poética de processo na coletânea *Olhos d'água*. Partiu-se da hipótese de que a relação entre memória, experiência e ficção, nos contos selecionados, não pode ser compreendida apenas como conteúdo temático, pois constitui um modo de composição narrativa: um procedimento de escrita criativa que transforma vivências individuais e coletivas em forma literária.

A análise do conto “Olhos d'água” mostrou que a memória pode funcionar como princípio gerador do enredo. A narrativa nasce de uma pergunta, de uma falta, de uma imagem materna esquecida ou encoberta. Em diálogo com Halbwachs (1990) e Ricoeur (1994), observou-se que lembrar não equivale simplesmente a recuperar um dado perdido, mas a organizar afetivamente uma experiência. A escrita se constrói como busca, e essa busca produz a forma narrativa.

Em “Maria”, a focalização e o espaço urbano estruturam a experiência da violência. A personagem é construída por sua relação com o trabalho, a maternidade, o deslocamento e o olhar social que a reduz à suspeita. A leitura de Genette (1979), articulada ao conceito de escrevivência, permite compreender a focalização não apenas como técnica narrativa, mas como modo de preservar a espessura humana de Maria diante do olhar coletivo que a desumaniza.

Em “A gente combinamos de não morrer”, destacaram-se a polifonia, a oralidade e a fragmentação. Em diálogo com Evaristo (2020) e Genette (1979), observou-se que o conto transforma a sobrevivência em pacto narrativo e constrói uma voz

coletiva sem apagar as singularidades que a compõem. A oralidade, longe de funcionar como mero recurso de verossimilhança, assume dimensão estética e política ao inscrever no texto formas de dizer historicamente desvalorizadas e convertê-las em matéria literária.

A partir dessas leituras, defendeu-se que a escrevivência amplia a compreensão do processo criativo. Escrever, nesse horizonte, não é apenas planejar enredos, inventar personagens ou organizar cenas tecnicamente; é também transformar memórias, corpos, experiências históricas e vozes coletivas em linguagem. A criação aparece, assim, como transfiguração situada, atravessada por afetos, relações sociais e escolhas formais.

Essa perspectiva evidencia a singularidade da poética de Evaristo. Sua obra não separa vida e literatura de modo rígido, mas tampouco dissolve a ficção no testemunho. Entre uma coisa e outra instala-se o trabalho literário, espaço em que a escrevivência se torna poética de processo: uma prática capaz de converter vivências em narrativas, lembranças em imagens, vozes silenciadas em forma estética e memória coletiva em ficção.

Desse modo, a coletânea *Olhos d'água* mostra-se especialmente fecunda para compreender as relações entre escrita criativa, processos de criação e composição narrativa. Seus contos permitem observar como tempo, espaço, focalização, personagem, enredo, memória e história coletiva se articulam na tessitura do texto literário. A escrevivência, nesse sentido, não é apenas um conceito aplicado à obra; constitui uma chave para compreender como a própria obra se faz.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2026.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116 p.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. 276 p.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990. 189 p.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: tomo 1*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Revisão técnica de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. 327 p.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008. 140 p.
- SALLES, Cecilia Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.5433/2237-4876.2017v20n2p41>>. Acesso em: 25 maio 2026.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006. 176 p.