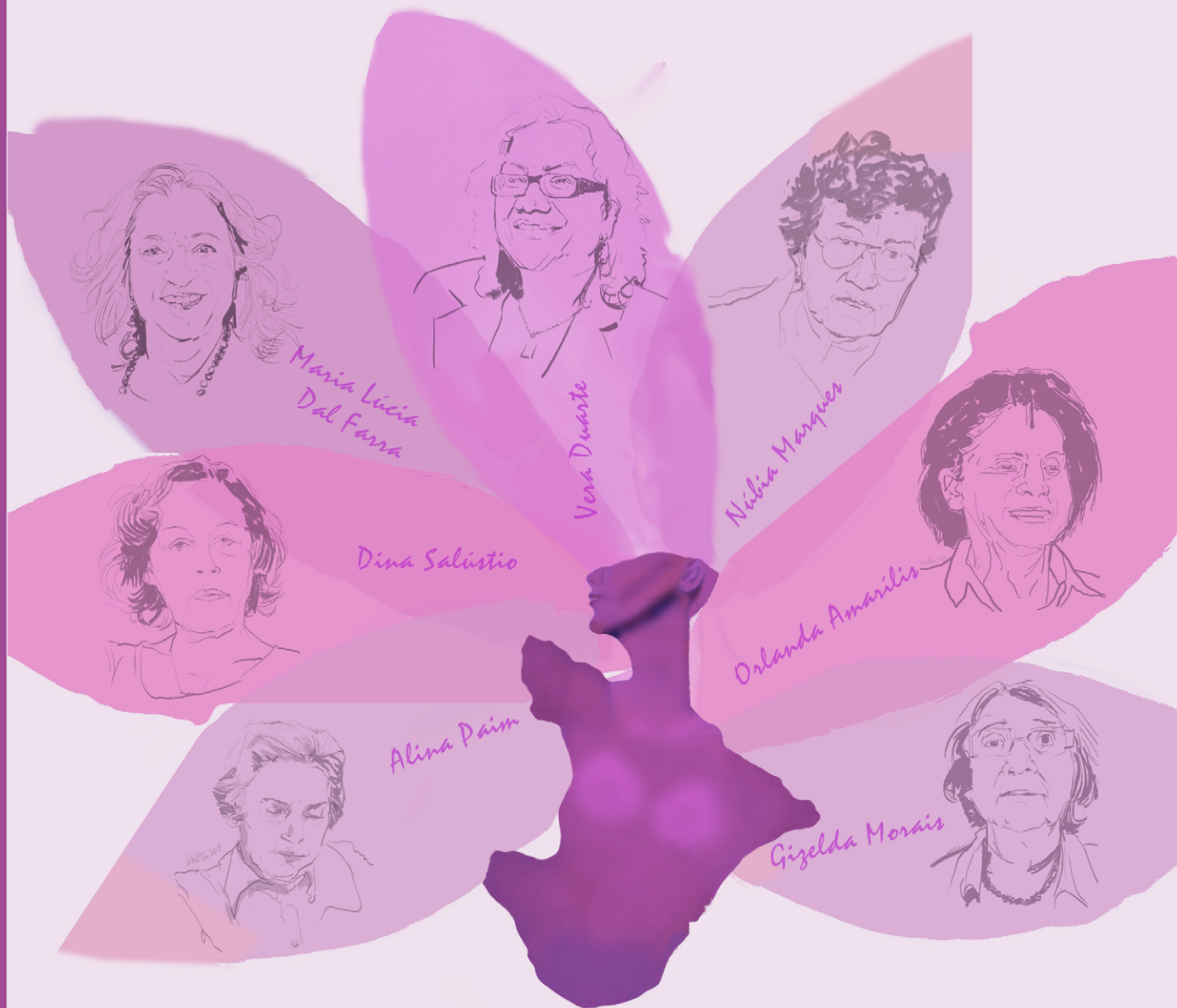


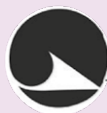
ANAIS DO XVIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL

Mulher & Literatura

TEXTOS COMPLETOS



Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho
Ana Maria Leal Cardoso
ORGANIZADORES



Criação Editora

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Anélia Pietrani (UFRJ), Profa. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG/CNPq), Profa. Dra. Cláudia Costa (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Elódia Xavier (UFRJ), Profa. Dra. Ildney Cavalcanti (UFAL), Profa. Dra. Fani Miranda Tabak (UFTM), Profa. Dra. Ivia Iracema Duarte (UFBA), Profa. Dra. Izabel de Fátima Brandão (UFAL/CNPq), Profa. Dra. Leila Harris (UERJ), Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM), Profa. Dra. Luciana Borges (UFG), Profa. Dra. Liane Schneider (UFPB/CNPq), Profa. Dra. María Del Mar López-Cabrales (Colorado State University EUA), Profa. Dra. Márcia de Almeida (UFJF), Profa. Dra. Maria Aparecida Fontes (Università degli Studi di Padova - Itália), Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra (UFS/CNPq), Profa. Dra. Nádia Battella Gotlib (USP), Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA), Profa. Dra. Ria Lemaire (Université de Poitiers - França), Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS/CNPq), Profa. Dra. Sandra Maria Pereira Sacramento (UESC), Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq), Profa. Dra. Susana Bornéo Funck (UFSC), Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita (UFSC/CNPq) e Profa. Dra. Vânia Vasconcelos (UNILAB).

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

TuxpedBiblio (São Paulo - SP)

S471a Seminário Internacional (18.: 2019 ago. 14-16: UFS: São Cristóvão, SE)

Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura. - Organizadores: Carlos Magno Gomes, Christina Bielinski Ramalho e Ana Maria Leal Cardoso. Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. 924 p.; il.

Vários autores

ISBN 978-65-80067-37-4

1. Feminismo 2. Literatura 3. Mulheres 4. Seminário I. Título II. Organizadores

CDD 808.88:305
CDU 82-396

Índice para Catálogo Sistemático

1. Literatura de escritos variados e feminismo.
2. Literatura - Feminismo.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

Os textos reunidos nestes anais foram revisados pelos autores conforme as normas do evento. Esta publicação foi possível graças à colaboração dos participantes.



APRESENTAÇÃO

Os Anais do **XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura** estão compostos de dois volumes: Caderno de Resumos e Textos completos. Este evento foi organizado pelo **GT da Anpoll: A mulher na literatura** e pela Universidade Federal de Sergipe, entre os dias 14 e 16 de agosto de 2019, na cidade de São Cristóvão-SE. As abordagens teóricas do evento têm como ponto de partida o debate acerca das **Escritas de resistência de autoria feminina e suas intersecções com a crítica literária feminista**. Os debates propostos passam pela ampliação do campo literário; pelo fortalecimento da literatura oral; pela divulgação das produções femininas afro-brasileiras e africanas; pelas experimentações poéticas atuais e pelos estudos de produções de mulheres marginalizadas pelo processo histórico.

Historicamente, O Grupo de Trabalho (GT) A Mulher na Literatura foi criado em 1985, em Curitiba, no primeiro Encontro Nacional da ANPOLL. Nessas três décadas de trabalho intenso, o GT dialogou tanto com os movimentos feministas internacionais, como se fortaleceu com a incorporação das particularidades do campo intelectual e acadêmico brasileiro afins ao projeto. Ao longo desse período, os rumos iniciais pautados na investigação de resgate e de promoção da autoria feminina com base em uma perspectiva de gênero, sustentada pelas teorias críticas feministas, foram acrescidos das abordagens étnico-raciais e pós-coloniais, importantes aberturas, considerando o caráter multidisciplinar de nossos estudos.

Cabe destacar que o GT A Mulher na Literatura “dedica-se à investigação de textos culturais, através de uma perspectiva de gênero, com base em teorias críticas feministas”. Marco importante no desenvolvimento dos estudos, no âmbito da ANPOLL, acerca da temática da mulher na literatura, o GT se caracteriza como espaço não apenas de dimensão acadêmica, mas também política, na medida em que propõe um novo olhar acerca da literatura de mulheres, desestabilizando o cânone literário, apresentando novas obras e nomes no feminino de produção literário, esquecidos ou excluídos na historiografia literária brasileira.

Destaca-se ainda a solidariedade entre as pesquisadoras do GT e as convidadas que aceitaram o desafio de fazer um evento com poucos recursos públicos. Essa união possibilitou o compartilhamento de soluções para o executarmos de forma a manter a profundidade do debate acadêmico em torno da literatura da crítica feminista e suas intersecções. Assim, destacamos a gratidão de receber as pesquisadoras estrangeiras Profa. Dra. Maria Aparecida Fontes, da Università degli Studi di Padova, Itália, e Profa. Dra. Ria Lemaire, da Université de Poitiers, na França, as escritoras de Cabo Verde Dina Salústio e Vera Duarte, e nossa eterna gratidão ao aceite de Conceição Evaristo. Também agradecemos a gentileza da atual Reitora da UFMG, Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida, pesquisadora do CNPq, de ter aceitado nosso convite e nos honrar com seu carinho e solidariedade. Agradecemos o profissionalismo e afeto das colegas da Comissão Organizadora Nacional: as pesquisadoras: Profa. Dra. Anélia Pietrani (UFRJ), Profa. Dra. Cláudia Costa (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG), Profa. Dra. Elódia Xavier (UFRJ) Profa. Dra. Ildney Cavalcanti (UFAL), Profa. Dra. Fani Miranda Tabak (UFTM), Profa. Dra. Ivya Iracema Duarte (UFBA), Profa. Dra. Izabel de Fátima Brandão (UFAL/CNPq), Profa. Dra. Leila Harris (UERJ), Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM), Profa. Dra. Luciana Borges (UFG), Profa. Dra. Liane Schneider (UFPB/CNPq), Profa. Dra. Maria da Conceição Matos Flores (UnP), Profa. Dra. Márcia de Almeida (UFJF), Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA), Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS/CNPq), Profa. Dra. Sandra Maria Pereira Sacramento (UESC), Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Susana Bornéo Funck (UFSC), Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita (UFSC/CNPq) e Profa. Dra. Vânia Vasconcelos (UNILAB). Mulheres que nos impulsionam a continuarmos na divulgação dos estudos feministas como uma das principais metodologias de análise do texto literário.



A temática central desta edição: **Escritas de resistência** é também uma homenagem a essas pesquisadoras que durante décadas conseguiram formar mestres e doutores em suas instituições, contribuindo para a expansão da crítica feminista no Brasil. Somos muito gratos a todas vocês, ex-professoras e ex-orientadoras, mas eternas amigas em nossa jornada acadêmica. Além produção crítica dessas pesquisadoras, cabe contextualizar a escolha do tema com o momento de luta que estamos vivendo no final dessa segunda década do Século XXI no Brasil. Portanto, o tema central do evento se justifica pela necessidade de aprofundamos nossas reflexões acerca dos avanços dos estudos que privilegiam o lugar de fala da mulher no campo literário, abrindo espaço para as questões contemporâneas como o lugar da mulher afro-brasileira, dos relatos das mulheres excluídas do mercado editorial, das revisões históricas da produção de autoria feminina vivida em tempos de governo totalitários, entre outras.

Na sessão de homenagens, vamos promover reflexões sobre as obras das escritoras de Cabo Verde e de Sergipe. Do país africano, herdeiro da língua e cultura portuguesas, selecionamos as obras de: Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Duarte. Com o intuito promover a visibilidade da produção das escritoras de Sergipe, vamos privilegiar a produção de Alina Paim, Núbia Marques, Gizelda Moraes e Maria Lúcia Dal Farra. Com o apoio das pesquisas do PROFLETRAS, pretende-se também divulgar material pedagógico para uso em sala de aula de propostas de leitura literárias dos textos de autoria feminina.

O evento também dará visibilidade a diversas pesquisas de caráter crítico-feminista que vêm sendo desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS (PPGL) e nas abordagens de ensino de literatura no PROFLETRAS. Cabe destacar, que em 2017, foi aberto o curso de Doutorado em Letras na UFS com uma perspectiva de ampliação e aprofundamento dos trabalhos já defendidos nesta instituição. Assim, este evento nos aponta a perspectiva de nos integrarmos à tradição acadêmica construída nos mais de 35 anos de formação do GT A mulher na literatura.

4

Cabe destacar que as publicações deste evento só foram possíveis pela colaboração dos/as participantes, aos/às quais agradecemos de forma especial. Em tempos de poucos recursos públicos, é fundamental reforçar a importância do apoio estratégico e financeiro que recebemos da Editora Criação, da Pró-reitora de Pós-graduação da UFS e dos programas de Pós-graduação em Letras acadêmico e profissional: PPGL e PROFLETRAS, unidade de Itabaiana-SE, e da FAPITEC. Agradecemos imensamente a todas essas parcerias, sem as quais não teria sido possível realizar tantas atividades para promover o debate em torno da literatura de autoria feminina e da crítica feminista.

São Cristóvão, agosto de 2019.

Os organizadores



SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 3 |
| SEGUINDO OS RASTROS DAS ESCRITORAS NEGRAS BAIANAS DA DÉCADA DE 80 <i>Ailla de Aquino Silva; Rosinês de Jesus Duarte</i> | 13 |
| SILENCIAMENTO E RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO-NATUREZA EM RUPI KAUR <i>Alice Veras Costa</i> | 19 |
| UMA ANÁLISE DO PERFIL FEMININO DA PROTAGONISTA EM 'MADALENA', DE MARIA BENEDITA BORMANN <i>Ana Catarina de Moraes Oliveira; Sayonara Bessa Cidrack</i> | 25 |
| GÊNERO, CORPO E AFETO - INTERLOCUÇÕES COM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE <i>Alexandra Costa Cardoso; Sandro Ornellas</i> | 31 |
| OS SENTIDOS E A SUBJETIVIDADE DO/NO DISCURSO LITERÁRIO INFANTO-JUVENIL: A MENINA E A CONSTRUÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA DA CONSCIÊNCIA FEMININA/FEMINISTA <i>Aline Rodrigues dos Santos</i> | 37 |
| A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS DE ALINA PAIM E LYGIA FAGUNDES TELLES <i>Ana Paula Barbosa Andrade</i> | 45 |
| O ENTRE-LUGAR DO CORPO EM HILDA HILST <i>Ana Rita de Carvalho Souza</i> | 52 |
| ESCRITORAS DO SÉCULO XVIII E XIX: UM MUNDO POR DESCOBRIR <i>Andreia de Lima Andrade</i> | 58 |
| UMA LEITURA SIMBÓLICA DOS RITOS DAS ÁGUAS EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM, DE CLARICE LISPECTOR <i>Antonielle Menezes Souza</i> | 67 |
| PROTAGONISMO FEMININO NO CÁLIX DE VINHO DE JULIANA <i>Antonio Marcos dos Santos Trindade</i> | 73 |
| ESCREVER PARA RESISTIR: OS DIFERENTES CAMINHOS DA ESCRITA DE SI EM LYGIA FAGUNDES TELLES E ZÉLIA GATTAI <i>Arlinda Santana Santos</i> | 80 |
| AS MATERNIDADES POSSÍVEIS DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA OBRA QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA <i>Bárbara Ferreira de Freitas; Evelyn Ralyne Freire Fonseca</i> | 87 |
| A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA FEMININA NEGRA BRASILEIRA NO CAMPO LITERÁRIO: A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Bruno Duarte Nascimento</i> | 93 |
| RESQUÍCIOS DE MEMÓRIAS: ESCRITORAS CEARENSES DO SÉCULO XIX <i>Carla Pereira de Castro</i> | 100 |
| MARCAS DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM MÁRQUEZ E VIANA <i>Carlos Magno Gomes; Roberta de Almeida Santos; Vitoria Maria Silva Santos</i> | 106 |



| | |
|--|-----|
| O CORPO DA MULHER IDOSA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA <i>Catherine Santana Souza; Sandra Maria Pereira do Sacramento</i> | 113 |
| A IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL NO POEMA “EL CABELLO DE ILLARI” DE SHIRLEY CAMPBELL-BARR <i>Daiane Santos Rodrigues; Acassia dos Anjos Santos Rosa</i> | 120 |
| NEGRITUDE ENTRE MEMÓRIAS: CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Daynara Lorena Aragão Côrtes</i> | 128 |
| ÉTICA DOS EXTREMOS E DA EXCREÇÃO: A POÉTICA DO LIVRO NÃO DE BRUNA MITRANO <i>Danielle Magalhães</i> | 136 |
| ESPAÇO DO CIRCO E LUGAR DO CORPO: A MORTE REAL E A MORTE SIMBÓLICA EM A MOÇA DO TRAPÉZIO DE LUÍS JARDIM <i>Duvennie Rubia Souza Pessôa</i> | 143 |
| UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NEGRA EM CADERNOS NEGROS <i>Edilaine Andrade Teixeira</i> | 149 |
| HISTÓRIA DA ESCRITA FEMININA: DO PASSADO AO PRESENTE <i>Edilsa Mota Santos Bastos; Juliana da Costa Neres</i> | 158 |
| A NARRATIVA AMOROSA E OUTROS DISSABORES: APROXIMAÇÕES E RELEITURAS ENTRE A CRÔNICA DE MENDES CAMPOS E RACHEL DE QUEIROZ <i>Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira</i> | 167 |
| VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA POESIA DE ADELAIDE IVÁNOVA <i>Eduarda Rocha Góis da Silva</i> | 173 |
| AS EDITORAS DA CIDADE DE SALVADOR EM 1980: UM OLHAR FILOLÓGICO PARA A OBRA DE ALINE FRANÇA <i>Elane da Paixão Correa; Rosinês de Jesus Duarte</i> | 181 |
| A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CANGAÇO: ROMANCE, CINEMA E MINISSÉRIE <i>Eliana Sales Vieira</i> | 187 |
| ENTRE CORPOS E INQUIETAÇÕES: CLARICE LISPECTOR E NÉLIDA PIÑON <i>Eliliane Santos Ferreira</i> | 194 |
| O USO DE DICOTOMIAS EM UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO, DE ANGÉLICA FREITAS, E SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO SER MULHER NOS DIAS DE HOJE <i>Elionete Rodrigues Barbosa; Geraldo Augusto Fernandes</i> | 201 |
| ENTRE A ALTERIDADE E A IDENTIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PROSA MODERNISTA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA <i>Elisa Domingues Coelho</i> | 208 |
| DUAS SOBRINHAS E O RODAR DO MUNDO: UMA DUOLOGIA CONSTRUÍDA NA OBRA DE LÍDIA JORGE <i>Elisangela Aneli Ramos de Freitas</i> | 215 |
| O SUICÍDIO DE BERTOLEZA <i>Emanuel Régis Gomes Gonçalves</i> | 223 |
| MANIFESTAÇÕES DISCURSIVAS DO FEMINISMO NEGRO NO CONTO “MARY BENEDITA” DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Emanuela de Souza Cordeiro; Avanete Pereira Sousa</i> | 231 |



| | |
|---|-----|
| O CRIME EM MULHER DE JUAN DE CLAUDIA EID <i>Euler Lopes Teles</i> | 239 |
| PERSONAGENS FEMININAS EM CANTO GENERAL E LATINOMÉRICA <i>Éverton de Jesus Santos</i> | 245 |
| PERSONAGENS LEITORAS EM ALINA PAIM (1950) E LOUISE MAY ALCOTT (1868) <i>Fabiana dos Santos; Ana Maria Leal Cardoso</i> | 253 |
| A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NA FORMAÇÃO DE LEITORES <i>Fabio Fernandes Barreto de Carvalho</i> | 260 |
| A SEGUNDA CASA DA PRIMEIRA PRAIA <i>Fatima Oliveira Malahosky; Sandra Dias Pereira</i> | 266 |
| OS USOS DA MEMÓRIA NA NARRATIVA DE JULIANA DE NORWICH <i>Fernanda Cardoso Nunes</i> | 273 |
| O CORPO FRAGMENTADO: OS INDÍCIOS DE CORPORALIDADE FEMININA EM SILVINA OCAMPO, CLARICE LISPECTOR E MARIA LUISA BOMBAL <i>Flavia Viana Pontes</i> | 279 |
| “DA CALMA E DO SILÊNCIO” A “DO FOGO QUE EM MIM ARDE”: ESCRITA FEMININA COMO RESISTÊNCIA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Francis Willams Brito da Conceição</i> | 288 |
| TRANSGREDIR E SOBREVIVER: LIMA BARRETO E AS LEITURAS SOBRE CLARA DOS ANJOS <i>Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza</i> | 295 |
| ALÉM DO ORGULHO E DO PRECONCEITO: REPRESENTAÇÕES DE JANE AUSTEN <i>Gabriele Cristina Borges de Moraes</i> | 303 |
| A CRISE DE MASCULINIDADE E AS PROSTITUTAS NA OBRA DE ELVIRA VIGNA <i>Gardênia Dias Santos</i> | 310 |
| MNEMOSINE NA TERRA DOS VERDES CANAVIAIS: CORDEL, MEMÓRIA E AUTORIA FEMININA NA S OCIEDADE DOS POETAS DE BARBALHA-CE <i>Germano Araújo Sampaio; Francisca Pereira dos Santos</i> | 317 |
| ENTRE O NAVIO E A ROSA: O (DES)CONDICIONAMENTO DO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR <i>Giovane Alves de Souza; Maria Simone Marinho Nogueira</i> | 325 |
| SOUTH AMERICA MI HIJA: ÉPICO DE REVISÃO HISTÓRICA DA MULHER NA AMÉRICA LATINA <i>Gisela Reis de Gois</i> | 333 |
| A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE AFONSO CONTÍNUO, SANTO DE ALTAR DE LINDANOR CELINA: PERSONAGENS E QUESTÕES DO FEMININO EM FOCO <i>Gleice do Socorro Bittencourt dos Reis</i> | 342 |
| RESISTÊNCIAS AO SILENCIAMENTO: AUTORIA EM SOJOURNER TRUTH <i>Hanna K. Souza Simões</i> | 348 |
| UMA CONVERSA FILOSÓFICA ENTRE MULHERES: ORIDES FONTELA, REBECA, PENÉLOPE, SEREIAS E DEUSAS <i>Iasmim Santos Ferreira; Alexandre de Melo Andrade</i> | 356 |



| | |
|---|-----|
| MÃE: SINÔNIMO DO AMOR TOTAL? REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DA MATERNIDADE <i>Irla Vanessa Andrade Mota</i> | 364 |
| A AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADE DA MULHER NEGRA NOS CONTOS “PIXAIM” E “CAUTERIZAÇÃO”, DE CRISTIANE SOBRAL <i>Isabela Batista dos Santos</i> | 372 |
| OUTRAS MACABÉAS: UMA NOVA PERSPECTIVA DE REPRESENTAÇÃO DA MULHER NORDESTINA NA PRODUÇÃO DE MARILENE FELINTO. <i>Isabela Cristina do Nascimento</i> | 379 |
| PÁGINAS DO SERTÃO: EMPODERAMENTO DE SERTANEJAS ATRAVÉS DE LEITURAS <i>Ivânia Nunes Machado Rocha</i> | 387 |
| SIMBOLOS, ARQUÉTIPOS E DESENVOLVIMENTO PESSOAL EM ANA Z. AONDE VAI VOCÊ? DE MARINA COLASANTI <i>Jailma Sirino Santana</i> | 394 |
| LEIA MULHERES: LEITURA LITERÁRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA <i>Jeniffer Geraldine Pinho Santos</i> | 401 |
| O DISCURSO COMO RESISTÊNCIA NA OBRA DE MARYSE CONDÉ <i>Jéssica Andrade de Lara</i> | 409 |
| A DOR E A BELEZA DE NARRAR SOBRE SI: CRIAÇÃO LITERÁRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM EVA LUNA E TROPICAL SOL DA LIBERDADE <i>Jéssika Vales Laranjeira</i> | 416 |
| A ESTÉTICA DA TRANSGRESSÃO EM A CORRENTEZA, DE ALINA PAIM <i>João Paulo Santos Silva</i> | 423 |
| PRODUÇÃO LITERÁRIA FEMININA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE EMILIA ROSA DE MARSILLAC FONTES <i>Joelma Dias Matias</i> | 429 |
| A IMAGEM DA MULHER EM “COM LICENÇA POÉTICA” DE ADÉLIA PRADO <i>Joilda Alves de Oliveira</i> | 436 |
| ENTRELAÇANDO ARTES E IDENTIDADES EM ALUMBRAMENTOS, DE MARIA LÚCIA DAL FARRA <i>Joseana Souza da Fonsêca</i> | 445 |
| CONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: A TENDÊNCIA REGIONALISTA NA LITERATURA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA <i>José de Sousa Campos Júnior</i> | 453 |
| NARRAR É PRECISO: O DISCURSO CONFSSIONAL DAS NARRADORAS DE CAROLA SAAVEDRA <i>Josye Gonçalves Ferreira</i> | 460 |
| LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO JAPÃO: DA ESCRITA FEMININA AOS DIÁRIOS CLÁSSICOS <i>Joy Nascimento Afonso; Gabriela Kvacek Betella</i> | 466 |
| SEXUALIDADE E EROTISMO EM NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE EX-PROSTITUTAS BRASILEIRAS <i>Julia Luiza Bento Pereira</i> | 473 |
| UMA LEITURA DA MATERNIDADE EM PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN <i>Júlia Pires da Rocha; Maria Amália Vargas Façanha</i> | 480 |



| | |
|---|-----|
| FEMINISMOS E LITERATURA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE POESIAS E VERTENTES FEMINISTAS <i>Juliana Távora</i> | 488 |
| A SUBJETIVIDADE NAS “CARTAS PORTUGUESAS” DE MARIANA ALCOFORADO <i>Kalita Ferreira</i> | 496 |
| O CONTO DA AIA: TOTALITARISMO E VIDA NUA A PARTIR DA OBRA DISTÓPICA LITERÁRIA DE MARGARET ATWOOD <i>Kelly Helena Santos Caldas; Miriam Coutinho de Faria Alves</i> | 502 |
| O NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO: A AUTORIA FEMININA ENTRE OS RIOS TURVOS E DESMUNDO <i>Larissa da Silva Sousa; Vânia Maria Ferreira Vasconcelos</i> | 510 |
| ENFIM, HEROÍNAS: A RESISTÊNCIA DAS MULHERES NEGRAS NOS CORDÉIS DE JARID ARRAES <i>Letícia Fernanda da Silva Oliveira</i> | 518 |
| A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MULHER: RESSIGNIFICANDO O CORPO E A SUA RELAÇÃO COM A NATUREZA EM GRACE NICHOLS <i>Letícia Romariz</i> | 526 |
| REGIONALISMO E EXÍLIO NA LITERATURA FEMININA <i>Lilian Oliveira Beteto; Marta Francisco de Oliveira</i> | 532 |
| A SEXUALIDADE DA MULHER EM O QUE DEU PARA FAZER EM MATÉRIA DE HISTÓRIA DE AMOR <i>Lisiane Andriolli Danieli</i> | 539 |
| DISCUTINDO GÊNERO ATRAVÉS DO CINEMA <i>Lola Aronovich</i> | 547 |
| A LEITURA LABIRÍNTICA DA AUDÁCIA DESSA MULHER <i>Luana Santana Leite</i> | 555 |
| ALA FEMININA DA CASA DE JUVENAL GALENO DÁ VOZ A MULHER NA LITERATURA CEARENSE <i>Luciana Bessa Silva</i> | 561 |
| SOL DO MEIO-DIA, A HUMANIZAÇÃO FRENTE AS ADVERSIDADES SOCIAIS À LUZ DAS PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE PAINIANO <i>Luciana Novais Maciel</i> | 569 |
| A CARTILHA E A RECEITA CULTURAL: AS CONSEQUÊNCIAS DA TRANSGRESSÃO FEMININA EM DANTAS <i>Luciene Feitosa da Silva Goveia</i> | 575 |
| A VOZ (RE)VELADA DE UMA DAS FILHAS DE ALÁ <i>Lucilea Ferreira Gandra; Maria Dolores Aybar Ramires</i> | 583 |
| LA PRISE DE CONSCIENCE EM LES BELLES IMAGES, DE SIMONE DE BEAUVOIR <i>Ludmilla Carvalho Fonseca</i> | 591 |
| UMA POÉTICA DA AUSÊNCIA: CORPO E DISCURSO AMOROSO NA LÍRICA DE HILDA HILST <i>Magno Almeida; Ana Clara Magalhães de Medeiros</i> | 599 |
| MASCULINIDADE TÓXICA E A DESCOLONIZAÇÃO DO SABER EUROCÊNTRICO COLONIAL <i>Magno Júnior Guedes dos Santos Reis</i> | 606 |
| PROBLEMAS DE PROLETÁRIA E IDEIAS DE EMÍLIA: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM O AMANUENSE BELMIRO <i>Maira Estela Santos</i> | 613 |



| | |
|---|-----|
| “NO MEU REINO NÃO TEM REI”: ENFRENTAMENTO AO PATRIARCALISMO NAS CANÇÕES DE KAROL CONKA <i>Maiza Nunes Macedo; Antonio Eduardo Soares Laranjeira</i> | 621 |
| O QUE PODE A VIDA? EXPERIÊNCIAS-LIMITE EM AS AVES DA NOITE DE HILDA HILST <i>Malane Apolonio da Silva</i> | 629 |
| HOMEM OU MULHER?: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA E SEUS PAPÉIS SOCIAIS EM LUIZA-HOMEM DE DOMINGOS OLÍMPIO <i>Maria de Fátima Gomes Ferreira; Sarah Pinto Holanda; Suene Honorato de Jesus</i> | 636 |
| ECOS E GRIFOS: RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Maria Edilene Justino</i> | 643 |
| HUMOR, IRONIA E METAPOESIA EM LADAINHA (2017) DE BRUNA BEBER <i>Maria Eduarda Ribeiro; Susana Souto Silva</i> | 651 |
| A MATERNIDADE E O PROTAGONISMO TRANSGRESSOR DE JOANA EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM <i>Maria Elenice Costa Lima Lacerda</i> | 659 |
| ECOS E GRIFOS: RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Maria Edilene Justino</i> | 665 |
| A REVISÃO DO ESTUPRO CONJUGAL NA FICÇÃO DE LYA LUFT <i>Maria Juliana de Jesus Santos</i> | 673 |
| A DOENÇA EM REPOUSO, DE CORNÉLIO PENNA <i>Maria Laís Carvalho Oliveira</i> | 680 |
| DO ANONIMATO À VISIBILIDADE: Mulheres escritoras no Modernismo Brasileiro <i>Mary Jeneffen Tavares Amado; Fernando de Mendonça</i> | 688 |
| HUMANIDADE E NATUREZA EM A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR: UMA ABORDAGEM ECOSÓFICA E ECOFEMINISTA <i>Michelle Tambosi</i> | 695 |
| A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM BECOS DA MEMÓRIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Mileide Santos Dias</i> | 703 |
| SER UMA INTELLECTUAL É BOM, SER UMA INTELLECTUAL FEMINISTA É MELHOR AINDA <i>Naiana Pereira de Freitas; Nancy Rita Ferreira Vieira</i> | 710 |
| DIRECIONANDO O OLHAR DO/A LEITOR/A: A NARRADORA ALBA NA TRADUÇÃO DE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS, DE ISABEL ALLENDE <i>Pâmela Berton Costa</i> | 717 |
| O PAPEL DAS MULHERES E MULHERES COM PAPÉIS: A PERSONAGEM-ESCRITORA EM LÉSBIA (1890), DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN (DÉLIA) <i>Pamela Raiol Rodrigues</i> | 725 |
| CONVERGÊNCIAS ENTRE DISTOPIA, GÊNERO E TECNOCIÊNCIA EM “LOVE AND SEX AMONG THE INVERTEBRATES”, DE PAT MURPHY <i>Paula Juliana Moura Lima; Ildney de Fátima Souza Cavalcanti</i> | 732 |
| A AUTORA ROXANE GAY E A TERCEIRA ONDA DO MOVIMENTO FEMINISTA <i>Priscilla Pellegrino de Oliveira</i> | 739 |



| | |
|---|-----|
| MULHERES ABORÍGENES: CORPOS VIOLÁVEIS. UMA ANÁLISE DO ESTUPRO EM SORRY, DE GAIL JONES <i>Rafael Santos de Sousa</i> | 746 |
| A SORORIDADE NA VIOLÊNCIA EM A PRIVATE EXPERIENCE, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE <i>Raquel D'Elboux Couto Nunes</i> | 753 |
| "BELA, RECATADA E DO LAR": A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM MÉMORIAS DE MARTA E A MULHER HABITADA <i>Rebecca Falcão Serrão</i> | 760 |
| A MULHER SERTANEJA NO ROMANCE OUTROS CANTOS DE MARIA VALÉRIA REZENDE <i>Renata Cristina Sant'Ana</i> | 767 |
| TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO: O FEÉRICO UNIVERSO FEMININO E INTERTEXTUAL DE AGUSTINA BESSA-LUÍS <i>Rodolfo Pereira Passos</i> | 774 |
| O SUB-REPTÍCIO DO PAPEL: A ESCRITA COMO (UMA) VIDA POSSÍVEL. ENSAIO SOBRE O PAPEL DE PAREDE AMARELO, DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN <i>Rodrigo Ségges Ferreira Barros</i> | 780 |
| UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS OBRAS SIMÃO DIAS E O CORTIÇO, NAS PERSONAGENS LUISA, DO CARMO E POMBINHA <i>Rosa Gabriely Monteiro Fontes; Luciana Novais Maciel</i> | 788 |
| AÇÃO POLÍTICA E PROTAGONISMO FEMININO DE "EVITA" NA ARGENTINA <i>Rosa Maria da Silva Faria</i> | 795 |
| AUTORIA FEMININA E IMAGINÁRIOS SÓCIO-DISCURSIVOS EM ISSO NINGUÉM ME TIRA DE ANA MARIA MACHADO <i>Roseli Meira Gomes Rocha; Adriana Maria Abreu Barbosa</i> | 802 |
| ENTRE A CENSURA E O PRAZER: OBSERVAÇÕES SOBRE O CORPO FEMININO EM "SENHOR DIREITOR", DE LYGIA FAGUNDES TELLES <i>Sandrine Robadey Huback</i> | 810 |
| DESVENDANDO O PONTO CEGO DA HISTÓRIA: O PASSADO E O PRESENTE NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ <i>Sarah Pinto de Holanda</i> | 816 |
| UM CONTO DE DUAS PERSONAGENS: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE STONER E SOB O PESO DAS SOMBRAS <i>Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho</i> | 824 |
| ENTRE PATHOS E POTÊNCIA – RECEPÇÃO DE ARIADNE EM HILDA HILST E FRIEDRICH NIETZSCHE <i>Sofia Barral Lima Felipe da Silva; Luise Frenkel</i> | 832 |
| O POEMA "AS AMAZONAS" DE HELENA PARENTE CUNHA EM INTERFACE COM A LEITURA CINEMATOGRAFICA DO FILME TAINÁ, UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA <i>Soraya Souza de Carvalho</i> | 838 |
| O ESTRANHO E O GROTESCO COMO FORMAS DE TRANSGRESSÃO EM PERSONAGENS FEMININAS DE ADELICE SOUZA <i>Suelen Gonçalves Vasconcelos</i> | 843 |
| A SORORIDADE DA SOBREVIVÊNCIA E CONFIGURAÇÕES DE PÓS-HUMANO NA TRILOGIA MADDADDAM, DE MARGARET ATWOOD <i>Suênio Stevenson Tomaz da Silva</i> | 850 |



| | |
|--|-----|
| ÁGUAS PROFUNDAS: UMA LEITURA DAS POLÍTICAS DE SEGREGAÇÃO À INSUBMISSÃO DECOLONIAL EM OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Thallita Fernandes</i> | 857 |
| MULHERES E SEREIAS: RESSIGNIFICANDO O MITO NA ARTE CONTEMPORÂNEA <i>Tayná Sanches Pereira Costa</i> | 865 |
| A ONTOLOGIA SEGUNDO GH: UM ESTUDO DO SER EM CLARICE LISPECTOR <i>Thais Santos Medeiros</i> | 872 |
| SOBRE-VIVÊNCIA(S): A ESCRITA DIASPÓRICA DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Tito Matias-Ferreira, Jr</i> | 878 |
| ENTRE OS SEIOS DE PANDORA E AS AVENTURAS SEXUAIS DE DIANA CAÇADORA: A TRANSGRESSÃO FEMININA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA <i>Urandi Rosa Novais</i> | 886 |
| MÃE SUSANA, GENI E SOCORRO: O QUE ESSAS MULHERES TÊM A NOS DIZER SOBRE RESISTÊNCIA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA? <i>Verônica Vieira de Lima</i> | 894 |
| MEMÓRIA E VIVÊNCIA DE MULHERES NEGRAS EM CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Victória Lopes Pacheco</i> | 902 |
| O PONTO DE VISTA DO NARRADOR EM "A CORRENTEZA", DE PAIM E "AS HORAS NUAS", DE TELLES <i>Viviane Andrade de Souza; Ana Paula Barbosa Andrade</i> | 909 |
| MÃE E FILHA: RELAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIA E DESLOCAMENTO EM GEOGRAPHIES OF HOME, DE LOIDA MARITZA PÉREZ <i>Walter Cruz Caminha</i> | 917 |



SEGUINDO OS RASTROS DAS ESCRITORAS NEGRAS BAIANAS DA DÉCADA DE 80

Ailla de Aquino Silva¹
Rosinês de Jesus Duarte²

INTRODUÇÃO

O Brasil, no sentido de Estado Nacional, nasceu a partir de uma sociedade patriarcal e escravocrata, pautada em um sistema de hierarquização em que os africanos, afro-brasileiros e também índios eram escravizados constantemente, além de viverem em condições subumanas. Já as mulheres, ainda que brancas, estavam sempre em estado subalterno ao homem que assumia a chefia da casa. Sendo assim, é inegável a gama de privilégios ofertados para os homens brancos desse contexto. Entretanto, essa realidade não ficou nesse passado histórico, mas o fato gerou inúmeras consequências nas diferentes instâncias da sociedade brasileira, e no campo literário não foi diferente. O cânone literário brasileiro, ou seja, aqueles que são lidos, visibilizados e considerados o melhor da literatura, a todo tempo é remontado a partir dos mesmos recortes: gênero, raça e ainda região. Isso significa que os holofotes estão, quase sempre, sobre o homem branco do eixo Rio/São Paulo.

Então, é em contrapelo que essa pesquisa sugere fazer um recorte completamente inverso ao proposto pelo cânone, a fim de buscar produções literárias de escritoras negras baianas quem tiveram em atividade durante a década de oitenta. À vista disso, objetiva-se realizar uma leitura crítico-filológica desses textos que não são conjuntos de palavras que funcionam meramente como marcadores significativos passivos, são palavras que se integram para remontar uma realidade, uma vivência (SAID, 2007). Por isso, essa leitura crítica segue uma vertente da práxis filológica, que trata o texto como uma materialidade histórica, a qual foi produzida e transmitida em uma linha social e cultural com intermédio de diversos agentes que, a todo tempo, interferem na construção significativa do texto (BORGES; SOUZA, 2012). Além do mais, também visa o entendimento do processo de produção, transmissão e circulação dessas obras, baseando-se também na sociologia dos textos, que mira o estudo dos modos de publicação, disseminação e apropriação (MCKENZIE, 2005). Sendo assim, após esse procedimento, será possível mostrar que, apesar da constante tentativa de apagamento e do excludente mercado editorial da época, essas escritoras existiram, transgrediram e resistiram, seja publicando em coletânea ou livro solo, mas elas deixaram suas marcas e abriram caminhos ao aumento da presença desses corpos negro-femininos nesses espaços.

Para a realização desse trabalho, foi feito o recorte de duas coletâneas: a série Arte/Literatura e a Revista EXU. A primeira foi lançada pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e é composta por cinco volumes que foram publicados durante a década de oitenta, entre os anos de 1982 e 1990. Vale ressaltar que todas as publicações foram feitas quando uma mulher, Yeda Pessoa de Castro, estava na direção do CEAO, e todos os volumes apresentam, pelo menos, uma escritora. Por fim, cabe salientar que no início do livro correspondente ao terceiro volume, Nivalda Costa, uma das escritoras da série, relata que o objetivo da coletânea era dar oportunidade a indivíduos que enfrentavam dificuldades para publicar, portanto, essa série reúne alguns desses escritores marginalizados do contexto

13

1 Universidade Federal da Bahia

2 Universidade Federal da Bahia

em questão. Já a Revista EXU obedece a outra perspectiva, foi uma iniciativa da Fundação Casa de Jorge Amado, e essa antologia não apresentou uma visão tão democrática quanto a primeira, isso porque continuou privilegiando sujeitos renomados da literatura brasileira, entretanto, teve um diferencial pois, ainda que em parcela reduzida, colocou em circulação nomes de escritoras negras baianas durante a década de oitenta. Sua publicação teve início em 1987 e fim em 1997, totalizando 33 revistas, sendo as 12 primeiras publicações feitas durante a década de oitenta, entre 1987 e 1989.

ESCRITORAS NEGRAS NA DÉCADA DE 80

Por conseguinte, faz-se necessário abordar o contexto em que esses textos foram produzidos e circularam, tendo em vista que essa realidade é de grande importância para a compreensão da mensagem transmitida por eles, pois “uma leitura cultural das obras lembra que as formas como são lidas, ouvidas ou vistas também participam da construção de seu significado” (CHARTIER, 2009, p. 36). Portanto, o texto não tem um fim significativo em si mesmo, mas pode ser lido e interpretado de diferentes maneiras dependendo do contexto em que ele está sendo inserido e da forma que está sendo lido. Por isso, nota-se a relevância de realizar essa leitura levando em conta a conjuntura da década de oitenta, o sujeito que produziu o texto e também os diversos elementos externos que exerceram certa influência na sua produção.

Ainda sobre essa questão de possibilidades de leitura, faz-se necessário ratificar que, falando em um texto produzido por um corpo negro e feminino, é relevante que a realidade desse sujeito seja demarcada, isso porque não é possível uma total apreensão desse texto quando lido sob a perspectiva da escrita branca e/ou masculina, baseada em uma visão elitizada, europeizada que não alcança as mesmas construções de sentidos da realidade do negro, como já pontuou Freitas (2016, p. 94):

A indissociabilidade da ética, da estética e do discurso de muitos textos africanos [e também afro-brasileiros], pela sua expressão em diferença, põe em xeque uma dada abordagem do texto literário calcada em aparatos conceituais tradicionais, reduzindo-os ou condicionando-os a enquadramentos que provocam distorções para a apreensão da ficção, do drama ou da lírica africana.

Então, cabe agora demarcar as peculiaridades de ser mulher negra no Brasil, sobretudo no cenário da década de 80. Falar de mulher negra é tratar de um corpo que “passou pela coisificação, mutilação, primeiro pela força da escravização, e depois seguido da automutilação, para aproximá-lo da estética branca alienígena à sua feição natural” (ALVES, 2010, p. 71). Ou seja, a mulher negra sempre foi vista como objeto de consumo, traçada pelas marcas da sexualização e da limitação. Os cargos e funções que as mulheres negras podiam assumir eram predeterminados, e elas eram obrigadas a ocuparem as margens da sociedade. Isso confirma que “o sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (HOOKS, 1995, p. 468). Por isso, falar de escrita negro-feminina é tratar de uma escrita dissidente, que certamente ultrapassou os mais diversos tipos de violência, seja ela partindo do outro, nesse processo de subalternização, ou de si, visto que, em uma conjuntura social extremamente preceituosa, para serem mais bem aceitas, essas mulheres mutilavam-se a todo tempo, primeiro mentalmente, depois fisicamente, na tentativa de fugir dessa realidade.

Sendo assim, a mulher negra é marginalizada duplamente, primeiro por ser mulher, depois por ser negra, e quando faz-se o recorte regional para a Bahia, um estado do Nordeste, o resultado é ainda mais afunilado. Por isso essa escrita deve ser vista como peculiar, “é como mergulhar numa quádrupla jornada para poder imprimir um pensamento coerente à realidade nacional brasileira e passar a existir visivelmente em todos os aspectos de cidadania” (ALVES, 2010, p. 68). Por fim, cabe ainda ressaltar que, como se não bastasse toda essa repressão, aquelas que conseguem insurgir e entrar no campo literário, ainda que esse



espaço seja negado a elas, são violentadas pelo apagamento. Isso releva que o trabalho de escrita, por si só, já é uma resistência, principalmente pontuando escritas de mulheres negras que escrevem sobre sua própria vivência. Logo, catalogar essas escritoras é também uma maneira de abalar o sistema engessado que reforça uma literatura brasileira eurocêntrica, pois “dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda a cultura [que] atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente torna o domínio intelectual um lugar interdito” (HOOKS, 1995, p. 468).

CATALOGAÇÃO DAS COLETÂNEAS

[A] catalogação de escritores afrobrasileiros desde os séculos passados até a contemporaneidade prova e deixa pública uma realidade escamoteada nos cânones da Literatura Brasileira, ou seja, a escrita do negro brasileiro. Entre tantos argumentos para justificar esta ausência, é declarado o desconhecimento desta produção como também a qualidade literária, como sendo menor, dos textos que romperam a barreira do silêncio [...] (ALVES, 2010, p. 44)

Desse modo, nota-se a necessidade de catalogar escritoras negras baianas, para evidenciar que, apesar de não serem postas nos destaques das livrarias, nas estantes das principais bibliotecas, nos livros didáticos, essas escritoras estiveram em atividade por muito tempo, na tentativa de ascenderem e ocuparem um lugar no almejado campo literário. Entretanto, o excludente mercado editorial decepcionou essa presença, a fim de maquiar um cânone que alimentasse o interesse das classes dominantes. Sendo assim, torna-se evidente que as obras não são julgadas tão somente pela sua qualidade em si, mas essa leitura é atravessada por diversos fatores, por exemplo, o autor, ou seja, a imagem que se tem do autor interfere consideravelmente na maneira que o texto é lido. Isto é, a obra pode ser extraordinária quando advinda de um determinado escritor, mas o mesmo conteúdo pode ser extremamente repellido apenas pela mudança de sua autoria (ABREU, 2006). Dessa forma, não é questionável que muitas obras, apesar de serem extremamente enriquecedoras para a literatura baiana, se encontram em estado de ostracismo tão somente por terem sido produzidas por mulheres negras baianas.

Então, a fim de comprovar a existência dessas escritoras, assim como a qualidade de suas obras, o primeiro passo foi buscar, através de pesquisas, lugares que possibilitaram o aparecimento delas, para ser feito um recorte que possibilitasse um estudo mais aprofundado. Só então foi decidido catalogar essas aparições na série Arte/Literatura e na Revista EXU. A primeira dificuldade surgiu no momento de busca pelos exemplares, pois os acervos que armazenam as coletâneas apresentam problemas estruturais que prejudicaram o acesso para a realização da pesquisa. O prédio onde está alocado o CEAO encontra-se condenado, por isso a entrada é limitada e controlada, entretanto, ainda assim foi possível o acesso aos exemplares de todos os volumes da série Arte/Literatura. Contudo, a Fundação Casa de Jorge Amado, acervo responsável pela Revista EXU, está em reforma desde 2018, por isso o local está fechado. Sendo assim, o contato com a Fundação deve ser feito virtualmente, o que limita bastante a obtenção de informações, visto que o processo envolve questões burocráticas. Com esse impasse, a alternativa foi fazer a recolha dos exemplares em outros acervos, mas até o momento não foi possível o acesso a todos os números correspondentes ao recorte da pesquisa, levando em conta a escassez de exemplares e a dificuldade para localizá-los. Portanto, a catalogação da Revista EXU ainda está em processo, visto que depende de questões externas que impossibilitam a concretização desse trabalho de mapeamento, todavia já foi possível localizar, em um dos números acessados, a participação de Nivalda Costa, umas das escritoras apresentadas também na série Arte/Literatura.

Partindo agora para a coletânea lançada pelo CEAO, a sua catalogação foi feita a partir da verificação do total de escritores apresentados em cada um dos cinco volumes e, posteriormente, a quantidade de mulheres desse total. Esse processo inicial foi disposto em formato de quadro, juntamente com os títulos

dos respectivos volumes e os nomes de todas as mulheres apresentadas. Já a segunda parte é resultado de pesquisas individuais sobre cada uma dessas escritoras, essas pesquisas foram feitas através da internet e do contato com alguns agentes que pudessem contribuir para o resultado do trabalho. A seguir, é mostrado o quadro montado e um breve resultado das pesquisas realizadas:

| | <i>Capoeirando</i> (vol. 1) | <i>Poetas baianos da negritude</i> (vol. 2) | <i>Da cor da noite</i> (vol. 3) | <i>Contos da África e do Oriente</i> (vol. 4) | <i>Para raspar um silêncio</i> (vol. 5) |
|---------------------|-----------------------------|--|---------------------------------|---|--|
| Total de escritores | 13 | 15 | 2 | 1 | 10 |
| Quant. de mulheres | 2 | 5 | 1 | 1 | 4 |
| Nomes das mulheres | Nivalda Costa Cris Nêga | Aline França Valdina Pinto Maria Dionísia Tosta Carmen Ribeiro Neyde Janaína Murici | Nivalda Costa | Ieda Santos | Nivalda Costa Valdina Pinto Carmen Ribeiro Rita Gonçalves |

16

A partir da leitura do quadro, é possível observar a presença de mulheres em todos os volumes, entretanto, o maior empecilho é a escassez de informações disponíveis sobre algumas delas, por exemplo, Cris Nêga, uma das escritoras do primeiro volume, que é apresentada apenas por seu apelido, não foi possível encontrar sequer seu nome completo. Agora sobre Maria Dionísia Tosta, Carmen Ribeiro, Neyde Janaína Murici e Rita Gonçalves, apesar de seus nomes serem apresentados na própria série, nada mais foi encontrado sobre elas, por isso a necessidade de buscar mais informações a partir de entrevistas com alguns dos agentes que contribuíram para o processo de produção, transmissão e circulação desses textos, ou com agentes culturais ativista na conjuntura da década de oitenta, que possivelmente tiveram algum tipo de contato com essa escritoras.

Já Nivalda Costa produziu obras literárias bastante difundidas, também ficou bastante conhecida no cenário artístico por ter sido uma dramaturga baiana ativista, além das muitas outras funções que exercia. Nascida em 1952 na capital do estado da Bahia, ela ficou conhecida pela grande ousadia e sagacidade em sua escrita de resistência, buscando sempre abordar questões religiosas e de gênero, a fim de afrontar o preconceito através da educação e da conscientização. Isso porque, assumindo seu posicionamento de mulher negra, sobretudo no contexto massacrante da década de oitenta, faz-se necessário abordar sobre suas vivências e suas inquietudes, visto que a todo tempo tentam roubar a fala e sobrepor esses sujeitos, tendo em vista que:

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade. (SPIVAK, 2010, p. 60)

Ou seja, em um processo de colonização, o outro nativo é visto como uma barbárie, aquele que precisa de uma salvação/civilização, dessa maneira, sem a menor consideração, a cultura desse povo é eliminada



para que uma outra, vista como superior, seja implantada. Essa mesma violência se repete no campo literário, em que um sujeito é subjugado e silenciado, por uma ideia equivocada de representação que não leva em conta sua subjetividade.

Partindo agora para Aline França, é importante dizer que, além de ter participação na série Arte/Literatura, ela publicou quatro livros: *Negão Donny*, *A Mulher de Aleduma*, *Os Estandartes* e *Emoções das Águas*, sendo *A Mulher de Aleduma* uma publicação realizada na década de oitenta (primeira edição em 1981, pela Organização Clarindo Silva, e a segunda em 1985, pela Editora lanamá), além de *Negão Donny*, que foi lançado no final da década de setenta, 1979, antes de sua participação na série. Aline dos Santos França, nascida em Teodoro Sampaio, interior da Bahia, local onde vive atualmente, esteve muito ativa no campo literário da década de 80, retratando principalmente sobre a ancestralidade negra, participou de diversas antologias e festivais, e teve reconhecimento internacional, sendo convidada para participar de uma revista nigeriana. No início de sua carreira, a escritora enfrentou muitas dificuldades para conseguir entrar no mercado editorial, por isso Clarindo Silva, dono da Cantina da Lua, local que funcionou como polo cultural, editou e custeou a publicação da primeira edição do segundo livro de Aline França, sendo que, até então o local nunca tinha funcionado como casa editorial. Entretanto, apesar de todas as barreiras vencidas e a visibilidade que Aline alcançou depois de suas enriquecedoras contribuições para a literatura baiana e brasileira, a escritora, assim como suas obras, entrou no esquecimento. Ela ainda exerce atividades culturais em Teodoro Sampaio, entretanto, não se tem notícia sobre o que ela fez e ainda faz, isso comprova que:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da 'mulher do Terceiro Mundo', encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade no Ocidente. (SPIVAK, 2010, p. 157)

17

Isso porque, nessa situação, o esquecimento vai além do silêncio e da inexistência, é uma evidente tentativa de apagamento desse corpo e dessa voz, que ecoa como luta e resistência.

Também conhecida como Makota Valdina, Valdina de Oliveira Pinto foi uma das escritoras dos volumes 2 e 5 da série Arte/Literatura. Makota Valdina, para além de escritora, era educadora, líder religiosa e comunitária e ativista dos direitos humanos. Além dos seus poemas publicados na série, ela lançou um livro em 2013, *Meu caminhar, meu viver*, o qual retrata sobre sua própria história. A escritora é um belo exemplo de quem rompeu o silêncio e revelou, na prática, o verdadeiro significado de "soltar a voz encarcerada, tocar em assuntos polêmicos e tabus: falar do não dito, pela perspectiva de quem nunca pôde dizer" (FIGUEIREDO, 2009, p. 43 *apud* ALVES, 2010, p. 42).

Por fim, o caso de Ieda Machado Ribeiro dos Santos, que escreveu o volume 4 completo. Ieda Santos foi bibliotecária do CEAO e, além de ter publicado alguns folhetos pelo próprio Centro de Estudos, ela foi coautora do livro *Mama África* e traduziu um conjunto de ensaios do poeta nigeriano Femi OJO-ADE, publicando o resultado pela Edufba em 2006. Entretanto, apesar de todas essas contribuições, esse foi o máximo de informações encontradas sobre a escritora até o presente momento. Esse caso ilustra muito bem a visão desse trabalho de leitura crítica como uma tarefa de medir silêncios (SPIVAK, 2010). Isso porque, na mesma coletânea, foi possível observar uma hierarquização entre as escritoras, ou seja, algumas mal são apresentadas, enquanto outras conseguiram alcançar algum sucesso, ainda que mínimo. Assim sendo, esse ocultamento também deve ser lido de maneira crítica, visto que, certamente, não é um fato impessoal.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então, diante de todo o exposto, entende-se que a relevância do presente trabalho se dá pela necessidade urgente de trazer à superfície obras e escritoras que, por muito tempo, foram deixadas nos fundos. E, a partir desse resgate, fazer uma leitura humanística pautada na prática filológica e na sociologia dos textos, considerando as subjetividades de cada autora, assim como o contexto e os agentes que também contribuíram para o processo de produção, transmissão e circulação dessas obras. Tendo em vista que:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p.165)

Portanto, é necessário quebrar a ideia de "dar voz" a esses sujeitos, visto que escritoras negras baianas sempre tiveram vozes e sempre produziram. Na verdade, o que faltou foi ouvido disposto a ouvi-las e espaços abertos para recebê-las. Entretanto, ainda existem rastros que mostram uma possibilidade para a ressurgência dessas escritoras e esse resultado deve ser lido como um questionamento da formação e da manutenção de um cânone literário composto, majoritariamente, por homens brancos advindos das regiões mais privilegiadas do Brasil e a perpetuação equivocada ideia de ausência desses corpos.

REFERÊNCIAS

- 18 ABREU, Márcia. *Cultura Letrada e Leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
- ALVES, Miriam. *BrasilAfroautorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Nandayala, 2010.
- BORGES, R.; SOUZA, A. S. Filologia e edição de texto. In: BORGES, R. et al. *Edição de texto e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. *Da cor da noite: poemas dramáticos*. SÉRIE ARTE E LITERATURA 3. Salvador, BA: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA), 1983.
- COSTA, Nivalda. *Para rasgar um silêncio*. SÉRIE ARTE E LITERATURA 5. Salvador, BA: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA), 1990.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- HOOKS, bell. *Intelectuais Negras*. Revista Estudos feministas. Nº2/95. vol.3. 1995.
- JESUS, Carlos Eduardo Ribeiro de. *Capoeirando*. SÉRIE ARTE E LITERATURA 1. Salvador, BA: Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO-UFBA), 1982.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Ieda Machado Ribeiro dos. *Contos da África e do Oriente*. SÉRIE ARTE E LITERATURA 4. Salvador, BA: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA), 1984.
- SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- VIEIRA, Hamilton de Jesus. *Poetas baianos da negritude*. SÉRIE ARTE E LITERATURA 2. Salvador, BA: Centro de Estudo Afro Orientais (CEAO- UFBA), 1982.



SILENCIAMENTO E RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO-NATUREZA EM RÚPI KAUR

Alice Veras Costa¹

APRESENTAÇÃO

Não é algo novo dizer que as mulheres sofrem abusos, sejam eles físicos ou psicológicos, em nossa sociedade majoritariamente patriarcal. Configurando um processo violento que interfere na vida das mulheres, seja para fazer com que as mesmas lutem para, de alguma forma, modificar o que aconteceu com si própria ou com outras que estão a sua volta, ou por deixá-las imersas em pensamentos de culpa, medo ou insegurança.

Uma das formas através da qual esse processo ocorre é a imposição da sociedade sobre o que é considerado belo, o que é socialmente aceitável de uma mulher e o que precisa ser escondido, pressões cada vez mais constantes. Dessa forma, muitas mulheres se tornam reféns de si e de propagandas que as incentivam a modificar suas imagens para que se enquadrem em um padrão de beleza criado e assim afastando a mulher e colocando-a em oposição ao que é natural. Assuntos como a menstruação, por exemplo, que é um tabu para muitas pessoas e tido como algo sujo e negativo ou como em algumas culturas é considerado uma doença e não como algo saudável, decorre deste afastamento do corpo feminino de sua natureza.

19

É importante ressaltar o debate desses assuntos para uma desconstrução de pensamentos engendrados e tradicionais e para que as mulheres se unam e se apoiem dentro desse mundo composto por violências e competições que só afastam as pessoas. Considerando que tais construções ocorrem discursivamente, um dos meios para subverter e ressignificar essas discussões é através do próprio discurso. A poeta indiana Rupi Kaur é uma autora que questiona os valores destas construções em seus poemas através da abordagem de assuntos polêmicos e que muitas vezes são colocados para debaixo do tapete ao invés de expandidos.

Assim, este trabalho tem por objetivo analisar como a obra da autora Rupi Kaur discute e manifesta a condição subalterna da mulher frente às imposições de beleza da sociedade a fim de, em uma união com a natureza, torná-las uma forma de resistência ao patriarcalismo e subversão de seus corpos dando voz a eles.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E ANÁLISE: MULHER - CORPO

Atualmente o interesse de estudo na área da ecocrítica e/ou ecofeminismo está aumentando, talvez por conseguir ligar literatura e ecologia que para muitos são distintas e não se misturam. Por isso, devo concordar com Glotfelty (1996) quando afirma que a ecocrítica “Enquanto instância crítica, tem um pé na literatura e o outro na terra; enquanto discurso teórico, negocia entre o humano e o não-humano”, pois a literatura não é algo isolado, mas que possui ligação com o meio ambiente. O estudo da ecologia e sua relação com os seres humanos e literatura estão ganhando força com o apoio de grupos de pesquisa e análise entre as feministas por possuírem interações que contribuem discussões entre esses espaços.

¹ Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e cursando especialização no curso de pós-graduação “Ensino de Línguas Materna, Estrangeira e de Literatura” pelo Centro Universitário CESMAC. Email: aliceverascosta@gmail.com

Por isso, muitas feministas defendem e estudam sobre o corpo feminino que por muitas vezes está em foco quando o assunto é a aproximação com a natureza, geralmente, sendo relacionado como algo negativo. Já que a natureza é vista como algo inferior a cultura, em uma sociedade patriarcal, esse corpo quando comparado a natureza, é posto como submisso ao homem, explorado, modificado para uma busca incessante por perfeição e é preciso pensar que o mesmo vai muito além do fisiológico e funcional, o corpo é político, cultural, social.

Sherry Ortner em seu texto *Está a mulher a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* (2017)², nos faz refletir sobre esse status secundário feminino que universaliza a subordinação feminina ao homem, assim como a natureza, como fator de variação cultural (p.91) por biologicamente possuírem sexos diferentes e aponta que geralmente as mulheres são associadas a natureza por sua fisiologia e função de procriação natural, pelo processo de amamentação e ligação com a criança e consequentemente o papel social feminino é culturalmente imposto como aquela que está relacionada ao ambiente doméstico.

Na maioria das vezes quando pensamos em mulher e natureza, imaginamos que são duas coisas dissociáveis e na verdade ambas estão contidas na outra e não apenas como algo negativo como da forma que nos foi imposto socialmente. Não dá para falar em corpo feminino sem falar em natureza e como ambos estão em constantes processos de evolução e transgressão. Mas, algumas mulheres não aceitam essas mudanças porque o que lhes foi ensinado é que existe um padrão e que o mesmo precisa ser seguido e não questionado e tudo que fuja desse estereótipo de beleza é algo avesso, grotesco.

20

Algumas autoras buscam romper esses padrões de beleza impostos pela sociedade e questionam como nosso corpo é considerado inferior a cultura e por isso ocorre a rejeição do natural no corpo humano, fazendo com que muitas mulheres busquem se enquadrar em um corpo moldado e com diversas interferências, um corpo criado, materializado, comercializado, ou seja, produto de uma cultura e se afastem do que é natural a elas.

Um das autoras que está nessa luta diária de aceitação das mulheres sob seus corpos é a poeta indiana Rupi Kaur, que atualmente vive no Canadá desde que imigrou ainda pequena com seus pais. A poeta, possui dois livros de poemas publicados, *Milk and Honey* (2014)³ e *The Sun and Her Flowers* (2017)⁴ e com temáticas recorrentes de aceitação do corpo feminino que ainda hoje é envolvido por tabus, com intuito de romper e subverter essa convicção.

Em um de seus poemas do segundo livro, Kaur, demonstra o quanto a sociedade está fabricando os corpos, especialmente o corpo feminino e o ser humano torna-se cada vez mais mercadoria de uma cultura de consumo:

their concept of beauty
is manufactured
i am not
- human (p.225)⁵

Podemos dizer, então, que o corpo da mulher é sensualizado como produto da cultura e se o mesmo for utilizado para uso dessa cultura, ele é bem-vindo, caso contrário ele é rejeitado e tratado como objeto:

2 Texto originalmente publicado em 1972, com título original: "Is Female to Male as Nature Is to Culture? "

3 Traduzido por Ana Guadalupe como *Outros jeitos de usar a boca* pela editora Planeta do Brasil, 2017.

4 Traduzido por Ana Guadalupe como *O que o sol faz com as flores* pela editora Planeta do Brasil, 2018.

5 Tradução: essa ideia de beleza/ é fabricada/ eu não/ - humana.



[...] the recreational use of
this body is seen as
beautiful while
its nature is
seen as ungly (p.185)⁶

O corpo feminino natural é rejeitado sempre e aceito caso esteja depilado, cuidado, pois o contrário disso, causa estranhamento. Isso acontece desde a colonização, quando os objetivos expansionistas patriarcais do colonialismo precisavam ser alcançados. Nessa lógica, podemos concordar com Ortner quando diz que:

a mulher está sendo identificada com – ou, se desejar, parece ser um símbolo de – alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que a cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria (ORTNER, 2017, p. 98)

Dentro dessa estrutura social “as mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens, que são identificados com a cultura” (p. 100), contribuindo para tornar os homens superiores, uma vez que a cultura transcende a natureza. A representação dessa associação recai para o corpo e as formas como ele deve se portar. Regulações de gênero, por exemplo, são uma forma de controle e restrição de como corpos femininos e masculinos devem se portar dentro da norma. Para Butler⁷

A norma governa a inteligibilidade, permite que certos tipos de práticas e ações sejam reconhecidos como tal ao impor ao social uma grade de inteligibilidade e ao definir os parâmetros do que aparecerá ou não dentro do domínio social” (BUTLER, 2017, p.694)

21

Assim funcionam as regulações de gênero, definindo, implicitamente, como o corpo feminino deve se portar e dentro de quais parâmetros. Sendo assim, Kaur questiona esses padrões em seus poemas com a intenção de mostrar que o belo não é aquilo que é imposto, mas o que cada um/uma considera

[...]my issue with what they consider beautiful
is their concept of beauty
centers around excluding people
i find hair beautiful [...] (p.178)⁸

Esse corpo que fica nas margens, na exclusão é aquele que desafia as normas ao estar fora dela. Entretanto, ele também é definido por elas, pois

A questão do que deve ficar fora da norma coloca um paradoxo a se refletir, porque se a norma faz com que o campo social seja inteligível e o normaliza para nós, então estar fora da norma significa, em algum sentido, ainda ser definido em relação a ela” (BUTLER, 2017, p.694)

Pensar nesse corpo marginalizado é pensar como sendo um corpo grotesco, definido por Mary Russo (2000) como “o corpo aberto, que se projeta, ampliando secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da

6 Tradução: o uso recreativo deste/ corpo é considerado/ uma beleza mas/ sua natureza é/ considerada feia.

7 Texto originalmente publicado em 2004, com título original: “Gender Regulations”.

8 Tradução: meu problema com o que consideram bonito/ é que o conceito de beleza/ se baseia na exclusão/ acho pelo bonito.



mudança” (p.79), que geralmente fazem parte da margem e considera que esse corpo se opõe ao clássico que é algo perfeito e sem defeitos, geralmente associado a classe alta da sociedade.

O corpo feminino “estranho” causa desconforto na sociedade e ao mesmo tempo ele é resistência da margem pois para Russo (2000)⁹ “as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores - perigosos e em perigo” (p.77) e dessa forma a mulher ressignifica seu espaço e dá voz às figuras femininas ainda silenciadas da margem.

Com essa noção do corpo grotesco, Russo traz ideias de Bakhtin sobre o carnavalesco onde relaciona a noção de carnaval da Idade Média com a obra de Rabelais e o descreve como um corpo que “é, também, um modelo de linguagem do carnaval; um corpo linguístico culturalmente produtivo em constante semiose” (p.80). Durante o carnaval os corpos são mais expostos e por esse motivo torna-se força de transformação dentro do sistema social fechado ao qual estamos inseridos/das e polemiza o que é permitido ser mostrado ou o que é considerado tabu ao ser mostrado ou discutido. Kaur, indaga em um de seus poemas o fato da amamentação, se realizada em locais públicos, e a menstruação ainda serem tabus por causarem estranheza (grotesco):

you want to keep
the blood and the milk hidden
as if the womb and breast
never fed you (p.223)¹⁰

22

Neste poema, Kaur mostra como ocorre a ressignificação do corpo feminino como viés de subversão e transgressão através da relação do que é considerado corpo grotesco com a natureza, manifestando a possibilidade de resistência através da matéria corporal.

Stacy Alaimo (2017)¹¹ conceitua transcorporeidade como o “tempo-espaço em que a corporalidade humana, em toda sua carnalidade material, é inseparável da “natureza” ou do “ambiente”” (p.910) e aponta que as teorias corpóreas e as teorias ambientais são mutuamente produtivas, dando assim, importância ao corpo natural feminino e suas vertentes biológicas. Como exemplo de ressignificação da natureza presente no corpo feminino, com intuito do mesmo ser visto como resistência e a relação de companheirismo que a escritora Rupi Kaur faz entre a mulher, seu próprio corpo e seus pelos, podemos observar essa concordância em seu poema:

hair
if it was not supposed to be there
would not be growing
on our bodies in the first place
- *we are at war with what comes most naturally to us* (p.201)¹²

Essa redefinição da natureza visto como algo negativo para algo positivo é o que empodera e faz com que mulheres aceitem o próprio corpo sem a busca incessante de modificação de seus corpos para um enquadramento de um padrão e podar essa fabricação de mulheres “não naturais” que negam o que é natural em seus corpos.

9 Texto originalmente publicado em 1986.

10 Tradução: você quer/ esconder o sangue e o leite/ como se o seio e o ventre/ não tivessem sido seu alimento.

11 Texto publicado originalmente em 2007. Título original: “Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature”.

12 Tradução: pelo/ se não era pra estar aqui/ não cresceriam/ em nosso corpo pra começo de conversa/ - estamos em guerra com o que há de mais natural em nós.



E por mais que ocorra interferência humana sobre a natureza dos corpos, o mesmo continuará em constantes evoluções, pois o meio ambiente não pode ser controlado pelo humano e caso isso aconteça, a natureza volta para seu curso inicial. Kaur aborda esse caráter responsivo e ativo da natureza através da metonímia das sobrancelhas representando o corpo no poema seguinte.

even if they've been separated
 they'll end up together
 you can't keep lovers apart
 no matter how much
 i pluck and pull them
 my eyebrows always
 find their way
 back to each other
 - unibrow

O retorno à materialidade corporal não essencialista é importante estratégia de resistência e subversão abordando, na obra de Kaur, temas que foram por muito tempo silenciados e compartimentalizados sobre o título de tabus. Esta importância se dá pela compreensão de que o corpo feminino, assim como a natureza, pode ser insurgência e não apenas um local de dominação feminina, fazendo com que mulheres possam voltar-se para seus corpos de maneiras positivas e empoderadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

23

A indústria da beleza “oferece” diariamente fórmulas e soluções mirabolantes de produtos, contribuindo para que algumas mulheres se sintam na obrigação de estarem sempre a par desse grupo onde a fabricação do belo pode ser adquirido numa prateleira ou até mesmo numa mesa cirúrgica. Esse padrão age de tal maneira que ele é interiorizado em nossa lógica, fazendo com que as próprias mulheres passem a restringir seus corpos por conta do patriarcado. Esse é um dos piores tipos de violência, extremamente cruel, pois faz com que as próprias vítimas mantenham esse sistema justamente por não entenderem ou conhecerem outras possibilidades.

Quando Kaur aponta que a natureza de seus corpos é sim algo positivo e que a interferência humana é algo passageiro porque quem realmente habita esses corpos são as mulheres e qualquer modificação nele é inquilina, pois a natureza, mesmo que escondida ou mascarada permanecerá.

É nesse sentido que as obras de Kaur se desdobram, a autora, através de seus poemas, utiliza-se dessa estratégia para subverter padrões até então enraizados e questionar a onda de fabricação da beleza através da resignificação, dando voz ao silenciamento da natureza no corpo feminino.

REFERÊNCIAS

ALAIMO, Stacy. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. Tradução: Susana Funck. *Estudos Feministas*, v. 25, n. 2, p. 909-934, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BRANDÃO, Izabel et al. (orgs.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.



BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (orgs.). *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, p. 461-474, 2003.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. Tradução: Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 692-716, 2017.

FUNCK, Susana Bornéo. Corpos colonizados, leituras feministas. In: _____. *Crítica Literária Feminista: Uma trajetória*. Florianópolis: Editora Insular, 2006, p. 367-392.

FUSS, Diana. O risco da essência. Tradução: Ildney Cavalcanti, Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 362-397, 2017.

GAARD, Greta. Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais feminista. Tradução: Izabel Brandão & Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 783-818, 2017.

GLOTFELTY, Cheryll. "Introdução". In: Glotfelty & Fromm (orgs.). *O Leitor Ecocrítico - Marcas Territoriais em Ecologia Literária*. Athens e Londres: UGP, 1996.

HARAWAY, Donna. O Manifesto das espécies companheiras - cães, pessoas e alteridade significativa [fragmento]. Tradução: Ildney Cavalcanti, Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 722-745, 2017.

KAUR, Rupi. *Milk and Honey*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2014.

KAUR, Rupi. *The sun and her flowers*. Toronto: Simon and Schuster, 2017.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução: Cila Ankie, Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 91-123, 2017.

RUSSO, Mary J. Grotescos Femininos: Carnaval e Teoria. In: _____. Tradução: Talita M. Rodrigues. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.69-90.



UMA ANÁLISE DO PERFIL FEMININO DA PROTAGONISTA EM 'MADALENA', DE MARIA BENEDITA BORMANN

Ana Catarina de Moraes Oliveira¹

Sayonara Bessa Cidrack²

A LITERATURA BRASILEIRA E UM PROBLEMA DO CÂNONE

A história literária, como vem sendo estudada ao longo dos anos, constrói argumentos e padrões de criação embasados em modelos sociais, visto que a literatura como conhecemos descende de relações intrínsecas entre a história cultural e a construção social a qual os indivíduos estão inseridos, dessa forma a literatura constantemente reflexiona, formula hipóteses e críticas de seus indivíduos. Partindo dessa premissa, observamos que esse processo, como afirma Lemaire (1987)³, é parte de um “fenômeno” que poderia ser comparado com a genealogia⁴ nas sociedades patriarcais, considerando a ideia de ancestralidade legítima para a construção do pensamento na herança das construções que constituem a tradição literária além de, não esquecermos como a autora esclarece, a perpetuação de um sentimento difundido pela ênfase excessiva na “paternidade” cultural, implicando na exclusão ou negação de qualquer elemento que possa “perturbar” o monopólio masculino. Ainda a esse respeito, Lemaire elucida no fragmento que:

[...] uma das principais obsessões masculinas nas sociedades patriarcais: a incerteza acerca da paternidade biológica. Enquanto, na genealogia, esta insegurança é compensada pela descrição da linhagem em termos patrilineares, na história literária este sentimento desconfortável é reprimido pela ênfase excessiva na paternidade cultural, mecanismo que implica a exclusão ou negação de qualquer elemento que possa perturbar o monopólio masculino [...]. (LEMAIRE, 1984 apud HOLANDA, 1994, p. 60)

25

A partir do exposto, percebemos que a história literária brasileira não foge a perspectiva de que como afirma a autora - “a história literária tem sido, com pequenas exceções, fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica” (LEMAIRE, 1984 apud HOLANDA, 1994, p. 60) – circunstância explanada, também, por autoras como Norma Telles (2012) afirmando que “ainda continuamos sem um conhecimento mais aprofundado de nosso passado e sem uma conexão mais estreita com a própria cultura feminina produzida por nossas antepassadas apesar da proliferação das pesquisas acadêmicas feministas”⁵, visto que não é de utilidade para a tradição literária, a análise de obras assim categorizadas já que o monopólio masculino é visto como o padrão, o aceitável pelas culturas sociais e literária. Contudo, observamos que se expande, consideravelmente, estudos críticos sobre o perfil feminino traçado em obras e a invisibilidade histórica de muitas escritoras brasileiras. Nesse mesmo tocante, Rita Terezinha Schmidt (2017) afirma que:

1 Graduanda do curso de Letras/Português com habilitação em Espanhol pela Universidade Federal do Ceará - UFC.

2 Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC e professora da Rede Municipal de Ensino de Fortaleza.

3 Artigo “Repensando a história literária” publicado em *Historiography of women's cultural traditions*, ed. Maaike Meijer e Jetty Schaap, Foris Publications Holland/USA, 1987, pp. 180-93.

4 A autora em seu artigo compara “a sucessão cronológica de guerreiros heróicos” com “a sucessão de escritores brilhantes” fazendo um paralelo desse modelo de sociedade patriarcal com a história literária.

5 Prefácio em defesa da escrita feminina. Telles, Norma. Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 15. (Coleção Entregêneros)

Cada um destes desdobramentos (considerar o tratamento crítico do texto escrito por mulheres) logra apontar para questões que, a par de sua especificidade, estão inseridas numa linha não só identificar e explicar os silêncios, as distorções e as contradições que sublimam a codificação da mulher na literatura, como também compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal. (SCHMIDT, 2017, p.40)

Diante da citação supracitada, podemos analisar que a construção da tradição literária brasileira baseia-se na perpetuação de ideais de uma sociedade moldada pelo sistema falocêntrico, fato presente na construção do cânone literário brasileiro, no qual são observados nomes prioritariamente de escritores masculinos, notando-se a obliteração de autoras, chegando a suscitar alguns questionamentos, como a possível existência de mulheres escritoras ao longo da história literária, assim como motivo dessa invisibilidade, além da particularidade de seus textos para a literatura de seus tempos. Tais indagações têm o intuito de dar notoriedade a essas escritoras que por muito tempo foram postas à margem. Entre elas, podemos destacar Maria Benedicta Camara Bormann (1853-1895), autora selecionada para este estudo e que muito construiu, trazendo assuntos críticos sobre a construção do papel feminino no seio da sociedade de meados do século XIX.

MARIA BORMANN: A EXCLUSÃO E A CRÍTICA A UMA ESCRITORA INCOMPREENDIDA

26

Maria Benedicta Camara Bormann nasceu em Porto Alegre, no dia 25 de novembro de 1853, no berço de uma família privilegiada. Norma Telles afirma que Bormann teve uma educação de excelência, “tocava piano e cantava, desenhava e sabia conversar” (TELLES, 2012, p.364), “obedecendo” a um padrão destinado a mulheres que viveram em meados do século XIX. Contudo, Maria Bormann exercia outra função, a de escritora. Usando o pseudônimo de Délia, a autora contribuiu, continuamente, nos principais jornais do Rio de Janeiro, entre 1880 e 1895 - *O Sorriso*, *Cruzeiro*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*, dentre outros - além de ter sido a primeira escritora a colaborar na coluna do periódico *O País*.

A eleição do pseudônimo, no caso de Délia, em meados do século XIX, segundo Telles (in BORMANN, 1998), aponta para um posicionamento político da autora, visto que, antes da república nomes romanos eram escolhidos para esse fim. Contudo, além dessa explicação do posicionamento crítico da autora é importante considerar sobre a trajetória feminina no século dezanove, o seguinte:

A institucionalização da função autoral como sustentáculo da autoridade literária sempre esteve vinculada à identidade do autor/autoria/autoridade (que no Ocidente significou ser um sujeito branco, masculino e de classe privilegiada), cuja presença reforça seu privilégio, o qual, por sua vez, justifica a marginalização da produção de outros pertencimentos. (SCHMIDT, 2012, p. 325)

Dessa forma, temos Délia que, ao longo de suas publicações, foi constantemente desaprovada pela crítica de sua época. Araripe Júnior, em relação aos escritos da autora, declara: “parece ter qualidades inteiramente negativas para o gênero que pretende cultivar” (TELLES, 2012, p.363). Esse tipo de comentário foi admitido por muitos outros teóricos, entre eles, encontra-se Ignêz Sabino que tece citações que entraram em constante incongruências ao traçar “em *Mulheres ilustres*, o perfil de Délia empolgando-se com sua produção e denomina-a ‘zola de saias’ para em seguida fazer considerações desairosas e demonstrar total incompreensão de seus textos” (TELLES, 2012, p.363). Norma Telles explicita algumas dessas menções em suas pesquisas, vejamos uma delas:



Em artigo publicado no *Correio do Povo* do Rio de Janeiro em 17/18 de novembro de 1890, Araripe Júnior resenha o livro *Lésbia* comentando [...] “Cabe-me agora a ingrata tarefa de tratar do livro de uma senhora que, por todos os motivos, devia merecer-me complicadíssimas condescendências”. Os motivos da condescendência são a “peregrina formosura”, o tom de voz, o olhar, “a gentileza de seu sexo”. Todos estes atributos, acredita, seriam louváveis e deveriam estar no livro de Délia (TELLES, 2012, p. 365).

Podemos observar, diante do exposto, que a produção de Maria Bormann acaba por não ser compreendida pela crítica de sua época. Para desmistificar esses ideais misóginos, nos deteremos na análise de *Madalena*, primeira obra publicada pela escritora, datada de 1879, mas que inicialmente foi publicada como folheto em *O Sorriso*, no ano de 1881. Neste livro, a autora por meio de sua personagem principal (Madalena), apresenta uma pessoa que possui características distintas da mulher da sociedade de então, de uma sociedade em mutação, ela nos apresenta uma personagem também em mudanças quanto aos parâmetros sociais, preceito presente ao longo de sua bibliografia.

A partir dos apontamentos, aqui elencados, temos o propósito, não sendo nossa intenção esgotar o assunto, de esboçar alguns pontos peculiares sobre a construção da narrativa *Madalena*, mais precisamente a construção da personagem e o contraste entre outras personagens da obra, com a finalidade de se fazer explícito o caráter significativo do texto, não apenas sob o prisma da metamorfose na construção social, como também sob parâmetros estruturais da personagem, levando em consideração que a ficção *Madalena*, por meio de suas características, apresenta traços de transição entre os movimentos Romântico e Naturalista/ Realista, assim como a produção de alguns escritores que viveram o século XIX.

27

TRAÇOS QUANTO À OBRA FICCIONAL MADALENA

A obra ficcional *Madalena* (2009), da escritora Délia, manifesta traços, ao analisarmos a construção de seu enredo, os quais influenciam significativamente em sua caracterização quanto a um romance de transição entre o movimento romancista - personagens heróicos, individualistas e fortes - e o movimento realista/naturalista - personagem constantemente analisados e criticados sob uma ótica científica por meio de perfis físico-social.

A construção da personagem principal molda-se por meio de uma combinação das características dos dois movimentos literários - Romantismo e Naturalismo/Realismo – apresentando-se por meio de diálogos e do foco narrativo, o qual a autora manuseia mediante um narrador onisciente, explicitado no exemplo a seguir:

Sra. de Lussac reclinou-se indolentemente nas almofadas do carro, entregando-se ao tédio, que a consumia.

Sua fisionomia pálida, seus olhos fixos davam-lhe a aparência de completo aniquilamento, o que correspondia perfeitamente ao estado de sua alma.

Parecia um grande artista, que acabava de representar importante papel e que, depois dos aplausos delirantes da turma, se via desencantado, só, no seu santuário de gênio mendigo. (DÉLIA, 2009, p.19)

Notamos, com base na citação, a presença de um narrador onisciente. Porém, muitas vezes, como afirmam os teóricos como Brooks e Warren, ele se limita apenas a mente de um só personagem, enquanto “as outras pessoas são apresentadas objetivamente, isto é, como se o fossem pelo método do auto-observador” (CARVALHO, 2012, p.7). Vejamos:

Leontina era para ela uma irmã e só a uma irmã poderia ver, depois de noite tão cruel.

[...]

Chegando a casa da amiga, penetrou Madalena até o toucador em cujo quarto a avistou reclinada em um divã, tendo a seus pés um menino e uma linda menina.

[...]

Era Leontina interessantíssima, morena, pálida, grandes olhos cintilantes, boca levemente sensual, alta, bem feita e, a substituir-lhe a graça, tinha em toda a sua pessoa, uma tal majestade, que, dir-se-ia, que essa mulher sentia-se rainha e dificilmente perdoaria a quem lhe negasse a devida homenagem.

Madalena parou no limiar da porta e contemplou aquele gracioso quadro. (DÉLIA, 2012, p. 24-25)

Partindo dessas indagações e tendo em vista o possível objetivo traçado pela autora é assimilado que o contraste da personagem principal, por meio do recurso linguístico e do foco narrativo, e posteriormente seu estudo confrontado com a construção dos perfis femininos, proporcionará um alcance mais significativo às características divergentes de Madela, contribuindo com o pensamento da autora, de criticar a organização social e a construção do perfil feminino na sociedade de meados do século XIX.

A PERSONAGEM PRINCIPAL EM MADALENA: TRANSGRESSORA OU SUBORDINADA?

Em *Madalena* (2009), segundo Telles, temos uma narrativa construída por períodos da vida de uma moça da alta sociedade parisiense cuja vida deveria seguir sua direção embasadas em seu contexto social por meio de um “*script* básico para a trajetória feminina do século XIX: casamento, adultério, loucura e morte” (SCHMIDT, 2017, p. 320), no entanto, Délia por meio de sua personagem exhibe “assimetrias que [...] começam a assinalar entre as ideias de seu tempo e a realidade” (BORMANN, 2009, p.3).

28

Quanto às assimetrias descrita por Telles (in BORMANN, 2009), elas contribuem na inscrição de “atos narrativos que apontam a não submissão do texto à coerção ideológica do *script* imposto pelo contexto histórico-social e pelo código estético e cultural de seu tempo” (SCHMIDT, 2017, p.320). Dessa forma, admite-se que é por meio da análise minuciosa das assimetrias e correspondências entre perfis femininos na narrativa que pode se tornar possível especulações sobre a crítica contida na construção de Madalena, personagem principal.

No decorrer da narrativa, essas assimetrias são delineadas em diversos momentos. A primeira transgressão notada na ficção encontra-se na construção da personagem quanto ao binarismo desta refletido, inclusive, na eleição do nome da personagem - Madalena - em que podemos traçar por meio das características difundidas pela autora como uma mulher polarizada que permeia a luxúria - descrita nos capítulos iniciais, um e dois - e a solidária - descrita no capítulo cinco com a doação de uma quantia considerável para ajudar nas dívidas de jogo do marido de sua amiga/irmã Leontina - fatos os quais, por meio de alguns fragmentos, ao longo do texto, podem traçar um paralelo com a personagem bíblica Maria Madalena⁶ “cujo fascínio popular surge desde o século VIII, resultante da junção da santa e da pecadora, do puro e do impuro, do sagrado e do profano” (BARROS, 2012, p. 162).

Entretanto, ao passo do binarismo, em inúmeras passagens da obra, focaliza-se momentos variados como: de lascividade - “E Madalena? Era a obra mais perfeita de Deus, a essência da mulher, a origem do pecado!” (BORMANN, 2009, p.34); de pureza - localizado no capítulo em que “Madalena, comovida, chorava e parecia com suas lágrimas lavar as culpas do moço e merecer-lhe a clemência a Deus!”⁷ (BORMANN, 2009,

6 Maria Madalena, criação do Ocidente, surge da junção de três personagens bíblicos - Maria de Magdala, a mulher possuída pelos sete demônios e aquela que acompanha Jesus até o calvário, tornando-se a primeira testemunha da ressurreição; a pecadora que banha os pés de Jesus com as próprias lágrimas e os enxuga com os cabelos; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro. (BARROS, 2004, p. 162)

7 Nota-se a estrita comparação que a autora desenvolve entre a personagem Madalena e fragmentos bíblicos referenciando-a ao



p.44); e de solidariedade - quando esta ajuda na recuperação de seu inimigo e este contesta:

Oh! Madalena! as suas lágrimas salvaram-me, fazendo-me outro homem, porém mil vezes mais desgraçado! [...] Hoje, amo-a mais que nunca, pois, só, agora, sei amá-la, como merece: amo-a, sem idéia alguma terrestre; amo-a, como um dogma, como a virtude, encarnada na beleza! Por Madalena serei um homem de bem e saberei morrer, se for preciso! (BORMANN, 2009, p.64)

No entanto, além das características já analisadas, há traços na personagem que constituem em sua moral que se caracterizam como uma transgressão dos moldes românticos para uma visão mais realista quanto a personagem assinalados em momentos como em seu rechaço quanto ao visconde, Sr. Visconde de Presle, que propõe um romance e ela responde:

– Quando à sua aspiração de gênio do mal [...] Tendo entrado muitas vezes nesta estufa, só ou acompanhada, achei-a sempre admirável; agora, porém, que o Sr. é meu cavaleiro, estas flores estão mais pálidas, menos forte é o seu perfume, a minha fronte contrai-me e a alma revolta-se! [...] As flores retraem-se para esconder o seu perfume, e a minha alma indigna-se por pressentir a perversidade oculta nessa aparência, que dizem tão sedutora!

[...]

– O senhor nem tem a coragem de encarar toda a magnitude da sua aspiração! Mas, agora, há de me ouvir até o fim: o visconde de Presle, esse D.Juan irresistível, esse ídolo das mulheres, não é na minha opinião, mais do que um pobre rapaz, naturalmente órfão, porque uma mãe lhe teria incutido sentimentos compatíveis com a sua idade e posição. (BORMANN, 2009, p.16)

Ao passo em que a personagem apresenta essas características peculiares e transgressoras, existem, ainda, traços dogmáticos como a maternidade em que a protagonista posterga por não conseguir gerar descendentes, contrastando com subordinações que podemos enquadrar no modelo de sociedade patriarcal difundida pelos séculos, como o fato de que depois da morte de Sr. de Lussac, marido de Madalena, a protagonista, viúva, apaixonou-se, mas não concretiza seu amor e vive apenas em função da criação da sobrinha/filha, filha de seu finado amigo Visconde de Presle; ou em outros momentos em que a personagem indaga a sua amiga/ irmã Leontina sobre a fidelidade visto que como Telles afirma “O decoro exigia que as pessoas não dessem motivos a falatórios, fossem discretas, o que tornava a excentricidade ou uma vida diferenciada, um escândalo” (BORMANN, 2009, p.4).

29

A partir das perspectivas explanadas até então, deve-se levar em conta que os modelos de perfis femininos apresentados por Délia expõe, basicamente, a principal ideia de uma personagem contraditória com momentos que permeiam atitudes de uma mulher enquanto Eva, contrastando com uma mesma mulher Maria - retomando a imagem santificada bíblica - ao passo que essa personagem relaciona-se com personagens masculinos que a induzem ou tentam justificar suas atitudes contraditórias. Contudo não podemos esquecer que a autora ao mesmo tempo que foca em sua personagem e suas características físico-social, favorecendo pontos em sua moralidade, simultaneamente, para como uma espécie de confirmação das características de Madalena acaba por contrastar outros perfis femininos, personagens coadjuvantes na narrativa, os quais interseccionam-se provocando no leitor uma valorização e ressignificação dessa personagem feminina, Madalena.

perfil feminino que a figura santificada de Maria Madalena perpassa ao longo da história como o sagrado poderia reunir dois polos contrários - diabólico e celestial - aproximando aos cristãos a figura de uma santa “humanizada”, visto que conseguiu a redenção mesmo depois de muitos pecados contribuindo com a crença na salvação da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, nos foi possível a análise enfocada nos estudos literários brasileiro sob a perspectiva de indagar o lugar de escritoras como Maria Benedicta Câmara Bormann (Délia) que acabaram, ao longo da história literária, sofrendo um silenciamento, um apagamento da historiografia literária brasileira, do seu lugar ocupado na sociedade, visto que as “regras criadas pelos próprios dominantes só serviam como braço privilegiado desta classe para manter os dominados internamente oprimidos” (MURARO, 1993, p. 64). Por meio de questionamentos como esse podemos, inclusive, indagar sobre a disposição do cânone e sua contribuição na perpetuação das ideias do patriarcado tanto no contexto de produção literária como na construção de perfis femininos que encontramos nas obras consagradas.

Na tentativa de traçar alguns pontos sobre a vida e as dificuldades da escritora ao longo de sua bibliografia por meio de uma investigação a respeito de alguns críticos de sua época, também nos foi possibilitado refletir sobre as condições impostas à mulher do século XIX. Sendo observado que a obra inaugural *Madalena* (2009), de Délia, apresenta posicionamentos fundamentais para a historiografia da época - pois podemos perceber como se organizava a sociedade oitocentista e, em específico, suas mulheres - além da riqueza nos recursos linguísticos empregados pela autora para que possamos compreender a crítica desenvolvida por intermédio de seus personagens.

Dessa forma, a presente pesquisa nos propiciou explicar alguns pontos de transgressão e subordinação incrustados na personagem da obra de Délia/Bormann, visto que a mesma os apresenta como, supostamente, pontos para criticar de forma verossímil os perfis femininos que até então encontravam-se difundidos através da literatura apresentando, ainda, de certa forma idealizados e dogmáticos pontos distintos da realidade feminina da época, construindo assim um indivíduo mulher diferente já que este não pode ser analisado apenas por um perfil bom ou mau se partirmos da premissa de que cada indivíduo é constituído das dualidades existentes em suas relações sociais.

30

REFERÊNCIAS

- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*/ Maria Nazareth Alvim de Barros.- 2ªed. - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2004.
- BORMANN, Maria Benedita Câmara (DÉLIA). *Lésbia* / Maria Benedita Câmara Bormann; introdução de Norma Telles. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- BORMANN, Maria Benedita Câmara (DÉLIA). *Madalena* / Maria Benedita Câmara Bormann; introdução, atualização do texto e notas de Norma Telles. Florianópolis: Coleção rosas de leitura, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix - 43 ed, 2006.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* / organização de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro Milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro, 3ª ed. Rosa dos Tempos, 1993.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminina* / Rita Terezinha Schmidt. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, Século XIX*. / Norma Telles, Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. Prefácio de Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2012. (Coleção Entregêneros).



GÊNERO, CORPO E AFETO - INTERLOCUÇÕES COM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE

Alexsandra Costa Cardoso¹

Sandro Ornellas²

Esta pesquisa surgiu há vinte e três anos, quando, aos dezoito anos me tornei uma leitora singular e anônima de Ana Cristina Cesar. Foi no meu primeiro relacionamento amoroso que fui presenteada com o livro *A teus pés*. O relacionamento a distância durou centenas de cartas, que constitui meu acervo afetivo e literário. Cada carta endereçada a mim vinha com um trecho de um poema ou de uma obra literária escrito no envelope, o que resultava por confundir os carteiros. Assim se deu meu contato mais íntimo com a literatura, e em especial com Ana Cristina Cesar. Naquela época, adolescente, meu desejo era produzir diários como os dela. Assim, em algumas madrugadas frias de São Paulo, eu relia e recitava seus poemas, tentando descobrir aqueles segredos olhados por mim pelo buraco da fechadura. Ana Cristina Cesar é escolha afetiva que modelizou minha subjetividade e minha condição de mulher. Com a poeta, as sensações, os perceptos e os afectos, presentes em seus poemas, ajudaram-me a fabular os meus próprios. Também aos dezoito anos conheci Regina Helena da Cunha Lima, estudiosa de Ana Cristina Cesar, escritora de *O desejo na poesia de ACC*, numa oficina literária, quando esbravejei sobre os embates da minha geração noventa, considerada inerte. Fui convidada a frequentar sua casa e passamos a trocar cartas, dentro da mesma cidade. Aprendi também a escrever literatura nos envelopes (para falar para todos os interlocutores ou deixar pistas) e assim enviava minhas cartas para Regina Helena, assim como ela me deixava algumas, depositadas embaixo da porta do meu apartamento. Ao publicar o livro *Sambas bambas de agosto 93*, Regina Helena publicou um dos meus envelopes, assim como se refere às nossas interlocuções. Com o passar dos anos, me afastei de Regina Helena e do primeiro namorado, mas nunca de Ana Cristina Cesar. O livro de capa vermelha *A teus pés* sempre foi meu companheiro de cabeceira. Cursei ciências sociais e também Letras, escolhendo como trabalho de conclusão do curso falar sobre Ana Cristina Cesar. Mas minha saga acadêmica adormeceu. As recusas foram revistas, e em processo novo de fabulação, minha própria subjetividade foi profundamente recriada e performatizada, enfrentei, após viradas pessoais, a escolha pela potência de ser um sujeito-mulher. Cabia então, ao que me propunha como vivência da vida, que eu escutasse o meu sentir e o meu pensar e assim nasceu essa pesquisa e a escolha de Ana Cristina para essa meu projeto de vida. A perspectiva conceitual dos afetos não poderia deixar de ser a escolha mais acertada, uma vez que nesse caso, é também escolha pessoal e política. Como eu mesma adentrava a condição de existir com voz, e com voz de mulher, escolhi mais uma poeta, Luiza neto Jorge, apresentada a mim pelo meu orientador Sandro Ornellas, que viria de mãos dadas com Ana Cristina Cesar para a cena desse estudo, como representativas das vozes femininas de emancipação do feminino: uma do Brasil, e outra além mar, de Portugal. Essas poetisas estiveram expostas a contextos autoritários, ditatoriais, durante as décadas de 60 e 70 do século XX e viveram a “complexificação desterritorializante” de suas subjetividades, bem como a luta pela territorialização de suas singularidades. O processo criacional que foi a análise de suas interlocuções em alguns de seus poemas, ajudou-me no meu desafio de ruptura, de mutação, e, ao mesmo tempo, é fundador da minha existência. Não poderia deixar de iniciar essa apresentação com essa explanação, uma vez que uma cartografia das subjetividades pretendida nessa pesquisa seria incompleta se aqui também não estivesse exposta a

31

1 Universidade Federal da Bahia/ PPGLitCult/ Doutorado

2 Professor orientador.

subjetividade de quem se dispôs a realizar esse estudo. Sendo assim, agora passo a falar propriamente sobre meu trabalho.

Início esse texto com uma imagem, em que imagino manchas poéticas. Toda mancha, enquanto registro, marca, rastro e resquício, nasce de uma escolha. A escolha da gota que cairá sobre a superfície. Uma mancha não possui fronteira, sua característica elementar é o borramento. Dois borramentos serão alterados constituindo-se em terceiro borramento, fruto do encontro. O olhar poderá visualizar diferentes cores e diferentes matizes, mas indissociará as manchas, embora ambas estejam lá. Sua característica inerente é o seu rastro, o seu resquício. Essa imagem de um desenho sendo pincelado por múltiplas cores atende ao meu propósito de reflexão sobre as interlocuções entre as poéticas das autoras, com base na crítica dos afetos, do corpo e do gênero.

Sendo assim, no presente trabalho, a partir do enfoque nas formas de subjetivação, nosso interesse se refere ao cruzamento nas suas poéticas entre vozes, formas e maneiras de dizer presentes nos poemas. O recurso a esse cruzamento é entendido como modo de experiência numa contemporaneidade em que as duas poetisas ou recobrem de véus seus engajamentos, ou os escancaram, resultando, a partir desse mecanismo, em perspectivas políticas de subjetivação. De um lado, temos a escrita confessional de Ana Cristina Cesar, permeada aqui e ali pelo segredo e pelo olhar pelo buraco da fechadura. De outro lado, a poesia de Luiza Neto Jorge, em que há um corpo histórico e erótico revelando-se pelo discurso poético.

Uma vez que a experiência da ditadura é uma experiência de mancha sem possibilidade de apagamento, e seus rastros, seus resquícios, estão na ordem do dia relatados nos inúmeros livros de memórias sobre o período, seja lá qual o país que tenha sofrido suas barbáries, o caráter expressivo de determinada época histórica como produtora de determinados discursos em poesia e a potência afetiva desses discursos me interessou. Consideramos nesse trabalho que os afetos, o corpo e o gênero expressam a potência da vida, e com esta, seus desdobramentos para a cultura e para as gerações futuras.

32

Com a tarefa dessa ação, optamos pelo estudo comparado entre essas poéticas, portanto, entre Brasil e Portugal, a partir das décadas de 60 e 70, quando os dois países estão respectivamente saindo e entrando em regimes autoritários, contra os quais as duas poéticas estão forte e diversamente envolvidas. O Salazarismo em Portugal irá de 1933 a 1974 e a Ditadura Civil-Militar no Brasil irá de 1964 a 1985. As duas poetisas farão dos seus textos ferramentas de luta que se valerão das então emergentes políticas do sujeito e da subjetividade com as revoltas dos anos 1960. A politização do corpo, da sexualidade e dos afetos aparece como traço forte de suas poéticas em seus contextos de exceção. Recentemente, em 2014, relembramos os cinquenta anos do Golpe Civil e Militar no Brasil (1964 - 2014) e o duro percurso vivido por um país que tem em sua história as marcas da ditadura militar. Também Portugal enfrentou durante amplo período os tormentos da ditadura salazarista (1933-1974) que teve também em 2014 a comemoração dos quarenta anos do seu fim com a Revolução dos Cravos.

Os afetos, o gênero e o corpo nas poéticas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge são reveladores da atuação e confronto das forças discursivas presentes no texto poético: forças subjetivas, políticas e sociais. Nessa pesquisa, não centramos nossa abordagem na distinção conceitual entre afeto e emoção, afeto e sentimento, ou qualquer outra discussão desse gênero. Consideramos que tais distinções não são necessárias, uma vez que compreendemos o conceito de afeto enquanto relação, ou seja, de acordo com a perspectiva spinoziana, de um modo geral, como toda capacidade de afetar e ser afetado pelo outro. Além desse ponto, procuramos realizar um panorama dos afetos observados nos poemas, sem a preocupação por aprofundar um afeto em particular, pois acreditamos que essa preocupação será condizente com novos estudos referentes ao tema do trabalho.

Nesse trabalho, nosso objetivo consistiu em demonstrar a poesia de Ana Cristina Cesar articulada ao seu meio, com a tessitura dos seus afetos e dialogando com o regime ditatorial. Ana Cristina Cesar, carioca, bela, jovem e com os olhos enigmáticos, convivia na mesma mulher, tanto fragilidade quanto força inten-



sas. A poeta tinha uma espécie de crítica à necessidade da sua geração, política e culturalmente atuante, de ter que se posicionar sobre tudo, e, ao mesmo tempo, olhos viesados, que não fugiam à cena do debate. A poeta não se engajou em esquemas de militância ortodoxa, mas foi atuante nos debates políticos da geração marginal. Na década de setenta, sua produção literária aparece como a articulação de uma resposta poética às mudanças nas esferas políticas e sociais e também geradora de novas questões políticas em direção ao futuro. O discurso poético de Ana Cristina Cesar é um discurso responsável e atravessado pelas percepções que teve de sua época, junto aos seus colegas de geração, nesse sentido, é um discurso político, no entanto, textualmente poético. Sua produção poética opera um movimento pendular entre a memória, o passado (autobiografia, registros), a apreensão do instante pelo presente, por meio da reconfiguração e produção de discursividades (os falsos diários, bilhetes, cartas, etc.), e a direção para o futuro, geradora de novas reflexões para novas gerações de leitores.

Observamos nessa pesquisa que os poemas em que a escritora se refere mais diretamente ao regime ditatorial, foram, em sua maioria, guardados na “pasta rosa”, sob o título de “poemas prontos e rejeitados”. Daí que os poemas apresentados aqui são poemas menos conhecidos e analisados, o que torna esse dado importante, pois apresentamos uma Ana Cristina Cesar menos conhecida e estudada, ainda mais sob o enfoque da ditadura civil-militar. Para nossa surpresa, somente em *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa* (2013) descobrimos um maior número de poemas com referência aos tempos da ditadura. Ao percorrer toda a obra da autora, observamos que os temas da ditadura, da militância política, da revolução, raramente aparecem nas demais obras. Ao contrário, em *Antigos e soltos*, poemas guardados na “pasta rosa”, esses temas estão presentes.

Em Luiza Neto Jorge os traços da sua poética combinados à conjuntura política da ditadura salazarista. buscamos entrelaçar história, poética e afetos, com o objetivo de perceber em que sentido os afetos movimentaram (e também foram movimentados) pelas sensações e reflexões da poeta referentes ao período intensamente repressor em que viveu. O referencial teórico de Octávio Paz, com reflexões entre poesia e história, colaborou para que pudéssemos pensar a poesia de Luiza Neto Jorge enquanto testemunho histórico de uma longa ditadura, quase cinquenta anos, como foi a ditadura salazarista. A atuação do grupo dos poetas Poesia 61 também mereceu destaque, uma vez que Luiza Neto Jorge foi integrante desse movimento, responsável por transformar a cena da poesia portuguesa, a partir da década de sessenta.

Luiza Neto Jorge, lisboeta, com formação acadêmica em letras, foi poeta, tradutora e militante política, demonstrando a ferocidade e a inquietação de uma mulher sob uma ditadura como a de António de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano. Lutou até o fim da vida contra a asma e a sua luta para respirar talvez seja o indício mais forte da sua resistência naqueles tempos ditatoriais em que o “ar”, de fato, era escasso, tal como todas as demais liberdades. A violação da linguagem em Luiza Neto Jorge faz explodir a ordem da linguagem e o corpo que escreve transforma-se em carne e escrita. Esse corpo erotizado surgirá como voz num momento político adverso e expressando uma consciência feminina fundada nos ideais de resistência. No entanto, não é a mulher quem escreve que é erotizada, mas o ato da escrita enquanto matéria que é erotizado.

Por fim, em Ana Cristina (Cesar) e Luiza (Neto Jorge), mulheres com a palavra, buscamos encontrar as similitudes e as diferenças na construção dos poemas, sempre pensando no entrecruzamento das subjetividades, com a particularidade das suas escolhas afetivas. Nesse sentido, nossa abordagem privilegiou os embates de gênero, bem como a observação cuidadosa do modo como ambas transformaram a linguagem poética, as marcas, as hibridizações de linguagem percebidas (prosa/poesia), elegendo-as como ferramenta de subversão da linguagem poética e intervenção política, embora textualmente poética.

Duas mulheres, com sobrenomes masculinos, Luiza NETO JORGE e Ana Cristina CESAR, que viveram sob regimes ditatoriais. Como observamos ao longo desse trabalho, na ditadura civil-militar brasileira e na ditadura salazarista observa-se a presença de uma “zona cinzenta” entre vítimas e opressores mais eviden-



tes. Assim é possível explicar a construção do consenso e legitimação social dos dois regimes ditatoriais. Para compreender a longevidade dessas ditaduras é importante superar a visão dicotômica da sociedade (dividida entre vítimas e algozes; colaboracionismo e resistência) e partir de um olhar sobre as ambivalências. Com isso, a ditadura civil-militar brasileira e a ditadura salazarista portuguesa constituíram-se uma mancha histórica, uma “mancha cinzenta”, que perdura até a atualidade, alcançando lugares improváveis e atingindo as subjetividades, diretamente atingidas por esse passado, ou não.

Ao percorrermos a obra poética das duas autoras, constatamos que os processos singulares de subjetivação são marcados por afetos em luta, o que denominamos *afetos subversivos*. A subversão acontece no campo dos afetos, por mulheres que grifaram com seus discursos as sensações e os afetos tidos no seu tempo. Por sua vez, a subversão acontece tbem no campo da linguagem poética ao nos depararmos com o fingimento de Ana Cristina Cesar, a solicitação do interlocutor, e o erotismo, transgressor das interdições, de Luiza Neto Jorge. Nos poemas que estamos analisando, os afetos concorreram entre a tristeza, o medo e a esperança. Nesse sentido, estiveram em combate, expressando subjetividades coerentes com seus valores de luta contra os respectivos regimes ditatoriais.

As ditaduras no Brasil e em Portugal chegaram ao fim, mas as apropriações do passado continuam na ordem do dia, entre apropriações favoráveis ou desfavoráveis em relação aos anseios de justiça. Como se refere Didi-Huberman, as imagens ou os signos garantem aos povos sua indestrutibilidade, por mais censurados ou dilacerados que sejam, submetidos a determinada circunstância histórica de autoritarismo. O homem, diz Didi-Huberman, cria imagens-vaga-lumes, cria signos-vaga-lumes, que perduram no tempo, provocando novos movimentos em épocas e gerações, por vezes distantes umas das outras. Uma determinada narrativa poderá ser retomada por outra geração e isso será perceptível nos lampejos observados nos acontecimento futuros.

34

Em algumas épocas históricas, os indivíduos podem se sentir confrontados com o desencantamento e assim sentirem a necessidade de saírem de cena. Assim, em momentos críticos em que a ação torna-se inviável, ainda há a possibilidade do exercício do pensamento crítico. Dessa maneira, Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge são mulheres poetas vaga-lumes, que durante seu tempo de vida não puderam ter conhecimento de que, vindas dos dois lados do Atlântico, do Brasil e de Portugal, fariam parte de uma mesma comunidade clandestina, dos que arriscam a pensar e sentir o seu tempo. Seus lampejos foram relacionados aqui e indicam a sobrevivência desses “seres-mulheres-luminosos” que, ao sobreviverem como imagem, com sua poesia, permitem também a sobrevivência dos seus afetos, permanentemente em luta.

As ditaduras no Brasil e Portugal acabaram, mas o passado patriarcal permanece. Se a política das memórias, das subjetividades, realiza novas apropriações do passado, a sobrevivência dos afetos é notável. Os afetos subversivos sobrevivem ainda hoje: de um lado, o medo, a tristeza, e tantos sentimentos que diminuem a potência da ação, de outro, a esperança, que é a sobrevivência da utopia. As mulheres poetas Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge estiveram aqui com a palavra e deixaram seu testemunho político, afetivo e textualmente poético. Seus afetos pairam no ar e arriscam-se ainda arrebatarem sobre nosso presente histórico, quando vivemos, agora, em 2017, retrocessos políticos dessa cultura autoritária e patriarcal, que persiste e demonstra as ambivalências entre as permanências das suas bases ou sua transgressão.

Gostaria de terminar com um poema de Luiza Neto Jorge e outro de Ana Cristina Cesar:

“Baixo-relevo”, de Luiza Neto Jorge:

Dentro de um secular sossego
nós somos
a escultura de amanhã



(trilhos de formigas
descem no cabelo
patinado de pó o coração)

Tu e eu
só estátuas de amanhã
Não temos na mão a flor
um livro uma espingarda
uma cadeira gasta onde morrer
E sem o monstro gótico apunhalado aos pés

(Todos os sonhos são de pedra ou bronze
não os meus de palha ou de papel)

Tu e eu
baixo-relevo
vendidos tocados expostos em vida
perseguidos pelos milionários
e pelos mortos talvez que invadiram já
o pedestal das estátuas

Tu e eu
elípticos de sexo
ontem gritada no teu peito
hoje secreto no meu ventre

deserdados da sombra
já sem gesto
escultura de amanhã

(JORGE, 1993, p.37-38)

“confissão” de Ana Cristina Cesar:
meus cavalões irmãos
eu rimei falso
eu menti mal
eu perdi o júbilo
eu desorganizei florestas
eu pronunciei eu
não sei de nada
quebrei o juízo
parti anéis de vidro
desertei sem delongas
ME ABAIXE!!

Meus pais
Me espanquem
E aos cavalões também

3.7.69

(2013, p.173)



REFERÊNCIAS

CESAR, Ana Cristina, 1952-1983. *Poética / Ana Cristina Cesar*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Paris: PUF, 1962.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografia do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

JORGE, L. N. *Poesia*. Texto fixado e anotado por Manuel João Gomes. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

LIMA, Regina Helena da Cunha. *O Desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar: 1952-1983: escritura de T(e)s*. São Paulo: Anablume, 1993.

MARTINS, Fernando Cabral (org). Luiza Neto Jorge. *Poesia (1960-1989)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.



OS SENTIDOS E A SUBJETIVIDADE DO/NO DISCURSO LITERÁRIO INFANTO-JUVENIL: A MENINA E A CONSTRUÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA DA CONSCIÊNCIA FEMININA/FEMINISTA

Aline Rodrigues dos Santos¹

INTRODUÇÃO

Por se tratar de um estudo que empreende sobre o discurso e, dessa forma, situado no campo da linguagem, tendo como objeto as subjetividades infantil-feminina-feminista, este trabalho situa-se no campo teórico da Análise do Discurso francesa sob a perspectiva de Michel Foucault.

Compreende-se que uma subjetividade se produz na relação de forças, tanto no combate ao poder de controle quanto na afirmação da massa, sob técnicas para moldar o indivíduo normal, sempre desejoso de modelos de massificação, disponíveis até certo ponto e inalcançáveis em outros. O discurso literário, no entanto, trabalha na contramão dos demais discursos normalizadores, pois não se encarrega da obediência à enunciabilidade da/pela vida social organizada: a “literatura implica para todo mundo uma busca e um esforço especiais, uma intenção criadora específica, que só pode ser feita na própria literatura” (DELEUZE, 1992, 163).

Sendo assim, o discurso literário ou é ou sempre se converte em experiência de resistência à “generosidade do sentido”, “à monarquia do significante”². Em Deleuze (1997), a literatura é “devir criança”, já que “restaura a infância do mundo” em seus movimentos de escrita que sempre abrem espaços de liberdade possíveis aos sujeitos. É dentro dessa concepção que este estudo considerou o discurso literário infantil e juvenil.

Completando a tríade teórica que embasa este trabalho – discurso/literatura/feminismo –, o discurso feminista, assim como a epistemologia, feminista, é tomado no movimento teórico e analítico para a análise do objeto em estudo e isso porque a teoria feminista, para a investigação das subjetividades, mostra-se duplamente eficaz no sentido de que desnaturalizou (e desnaturaliza) as identidades ao longo dos anos e moveu (e move) a reorganização social a partir da quebra de modelos hegemônicos. Trazendo Rago (2004, p. 12): “o feminismo deixou claro, ainda, que as feministas são capazes de inventar novos mundos, organizar de modo não-elitista, dar respostas diferentes das já conhecidas e que não satisfazem - apenas a alguns setores sociais e sexuais”.

O *corpus* do trabalho, neste âmbito, consiste na obra denominada *A Gaiola* (2013), de Adriana Falcão. Constitui-se em objeto deste estudo, a protagonista da narrativa, tomada como subjetividade: interessa olhar esse objeto de modo a considerar o processo de formação dessa singularidade, assim denominada social e historicamente, como criança-feminina-feminista.

A Gaiola conta uma história de amor entre um Passarinho “que queria muito ser amado” e uma Menina “que queria muito ser amada” (FALCÃO, 2013, p. 04). Após sofrer um acidente e cair na varanda da casa da Menina, o Passarinho é cuidado e muito amado por ela, os dois se apaixonam e decidem que a melhor saída é prendê-lo em uma gaiola. Pelos relatos de um narrador onisciente, a Menina passa por um processo de descoberta e de transformação, tendo o amor como condutor do fio temático da obra. Nos enunciados recortados, analisa-se como primeiras regularidades, os dizeres sobre os pensamentos e emoções da Me-

1 Universidade Estadual de Maringá

2 Foucault discute “generosidade do sentido”, “à monarquia do significante” na *Ordem do Discurso A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

nina relacionados aos dizeres sobre e do feminino e o feminista no fazer narrativo que produz a *consciência* da personagem infantil ética e esteticamente.

Diante do exposto, o objetivo geral é analisar os efeitos de sentido constituindo subjetividades no discurso literário infanto-juvenil contemporâneo, em dizeres sobre e do infante e sobre e do feminino-feminista, a partir da construção ética e estética da/na consciência da personagem protagonista. Desdobram-se, assim, os objetivos específicos: discutir a perspectiva pela qual se tomará a literatura infanto-juvenil; pontuar teoricamente a relação entre os conceitos de exame de consciência, ética, estética e dobre para a teoria do discurso foucaulteana; compreender o entrecruzamento do discurso feminista no discurso literário infanto-juvenil no tocante à produção de singularidades femininas/feministas.

LITERATURA INFANTO JUVENIL: DEVIR-CRIANÇA.

Tendo o discurso literário infanto-juvenil como agenciador dos outros que o atravessam, principalmente o discurso feminino/feminista, firma-se a necessidade de pensar as relações saber-poder na regulamentação desse discurso, refletindo, a partir das palavras de Coito (2006, p. 209), sobre o lugar coagido e de coerção no qual ele se formou, foi apropriado e utilizado. E, partindo desse ponto, as relações e estratégias de saber-poder desse mesmo discurso para transpor os limites de coerção e dos códigos de controle: “... (a sociedade, ao longo do tempo) vê na literatura um mecanismo de controle do dizer, temendo a periculosidade do discurso proferido para e pela sociedade...” e, dentro dessa perspectiva, a literatura infantil e juvenil “instituiu-se como uma vontade de verdade entre outras verdades, não apenas sendo uma instituição, mas apoiando-se em suportes institucionais”. (COITO, 2006, p. 209)

38

Em minha dissertação (2018), abri algumas discussões sobre essas relações e estratégias teorizadas por Foucault (2009) – sob os conceitos de transgressão/limite e simulacro – em seus primeiros trabalhos que se dedicaram ao discurso literário, e por Deleuze e Guattari (1995) – sob os conceitos de linha de fuga e máquina de guerra. Tais conceitos, aliados à questão da periculosidade levantada por Coito no texto supracitado, embasaram a perspectiva de quebra do estatuto de menoridade atribuído ao discurso literário infantil.

Nesse sentido, tanto para pensar o limite dos controles internos e externos do discurso literário infanto-juvenil quanto para pensá-lo como resistência e transgressão e, nesse âmbito, constituindo subjetividades nessa linguagem da consciência, recorre-se, neste trabalho, à conceituação deleuziana sobre devir-criança:

Na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo... devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura (DELEUZE, 1997, p. 31).

Essa linguagem da consciência constitui a subjetividade analisada e costura todo o fazer narrativo da obra, como já apontado no parágrafo anterior e, para isso, a escritora “se torna criança” e essa volta está para a restauração da infância do mundo que se dispõe a qualquer sujeito, por a literatura estar sempre inacabada, ou seja, assumir a incompletude e não para armar-se de técnicas para anulá-la, mas assumi-la de fato e estar nela: “escreve-se para a vida. É isso. Nós nos tornamos alguma coisa” (DELEUZE, 1997, p. 30).



O DISCURSO NO FIO DA CONSCIÊNCIA

Quando se fala em consciência, pode parecer que há referência a algo inato e natural à singularidade aqui analisada e que, durante a narrativa, será descoberto e trazido à luz. No entanto, é necessário situar o contexto e o pressuposto teórico que nortearão a concepção de consciência neste trabalho.

Foucault fala em exame da consciência e direção da consciência em seus escritos sobre a Antiguidade Greco-romana e sobre o pastorado cristão. Nos gregos, ao explorar *o cuidado de si* (*História da Sexualidade*, 1976-1984), ele observa um tratamento elaborado da sexualidade por meio de técnicas facultativas que o sujeito praticava para manter o domínio de si e o pleno gozo dos prazeres. Dentre tais técnicas, o exame da consciência podia ser feito com a ajuda de um confessor com o objetivo de manter o governo das paixões e da alma sempre nas mãos de quem confessa. Essas práticas de confissão, ao serem incorporadas pelos cristãos, deixaram de ser facultativas para objetivar a obediência do “pecador” ao confessor e a obrigação de produzir verdade visava instrumentalizar o sujeito com regras a ele impostas para negar o prazer e as paixões.

É preciso atentar-se para o ponto em comum entre o exame da consciência para o domínio de si e a direção da consciência do outro para governá-lo: em ambos há a produção de uma verdade e não uma revelação da verdade. Em outras palavras, confessar para examinar a própria consciência significava, para os gregos, “armar o sujeito de uma verdade que não conhecia e que não residia nele” (FOUCAULT, 1997, p. 130); confessar para dirigir a consciência do outro, para os cristãos, significava impor um regime de verdade, instrumentalizado pela própria confissão ao indivíduo que tinha a obrigação de se reconhecer sujeito (da sexualidade) e produzir a verdade almejada e vinda de fora.

Sublinha-se, ainda, a ligação de tal termo com a ética e a estética do Cuidado de si e com os dois sentidos que Foucault atribui à palavra dobra (duplo na linguagem deleuziana): como auto referência vazia da linguagem literária e como interiorização do poder que vem de fora. Deleuze, explicando Foucault, esclarece que:

[...] o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma repetição do Diferente. Não é a emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (DELEUZE, 2013, p. 105)

Ou seja, a produção da consciência como efeito de linguagem passa pela exterioridade com técnicas facultativas apreendidas, principalmente, desses discursos ditos de transgressão dos limites – ou de resistência. Deleuze, ao comentar Foucault, explana essa relação ética e estética na constituição dos modos de existência:

[...] a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica (DELEUZE, 1992, p. 125 e 126).

Portanto, avaliar-se, segundo regras facultativas, exige o retorno a si mesmo e o enfrentamento do mundo de modo a elaborar a própria subjetividade como um artista lapida uma obra. O que Deleuze acima explica, nesse sentido, é o conceito socrático de Cuidado de si, retomado e ampliado por Foucault

[...] todo um conjunto de técnicas com o objetivo de vincular a verdade ao sujeito [...] Trata-se, ao contrário, de armar o sujeito de uma verdade que não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer dessa verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberano em nós mesmos (FOUCAULT, 1997, p. 130).

A literatura, ao assumir o devir-criança (ou devir- infância), abre a possibilidade desse estado de transformação permanente, ao passo que, efetuar operações sobre si contempla um processo incessante de transpor limites que logo são novamente capturados, até mesmo pelo fato de ela estar sempre sendo “empurrada” a constituir e se submeter às vontades de verdade e, entretanto, estar sempre as colocando em questão (FOUCAULT, 2009, p. 32).

O FEMINISMO COMO FLUXO DE RESISTÊNCIA

Na confluência desses fluxos de resistência, muitos outros estudos pós-modernos uniram-se aos pensadores citados até aqui no questionamento das verdades absolutas. Dentre eles, o discurso feminista que indagava a prevalência da identidade natural que se desdobrava na dominação do masculino sobre o feminino. Autodenominando-se discurso de resistência, o feminismo, em algumas de suas vertentes, questionou as verdades que separavam homens e mulheres entre dominador e dominado, comungando de um pensamento basilar em Foucault, que diz respeito à “fabricação” da sexualidade e propondo pensar o gênero como igualmente “fabricado”. Portanto, a possibilidade de dobrar o poder que levou o feminino a instituir modos mais livres de existência se deu pela tese da representação subjetiva construindo a representação social e vice-versa (SANTOS, 2018, p. 65).

40

A epistemologia feminista trouxe, então, a inclusão da mulher nos mais variados campos e abriu seu leque sobre uma diversidade de investigações sobre corpo e subjetividade feminina do passado e do presente. Dentre tais investigações, a conduta da menina, em alguns momentos, também foi incluída nos estudos das e sobre as mulheres. Perrot discute que, no século que se desenvolve a sociedade de controle, a educação da menina investe, sobre sua subjetividade, técnicas de “submissão e silêncio”: “as virtudes femininas de submissão e silêncio, nos comportamentos e gestos cotidianos, são centrais nela. E, acima de tudo, o pudor, a honra feminina do fechamento e do silêncio do corpo”. (PERROT, 2003, p. 16).

Nesse sentido, o feminismo, segundo as considerações de Rago, entrou na luta pela verdade e conseguiu “com todas as suas dificuldades e limitações”, criar “um modo específico de existência, muito mais integrado e humanizado” (RAGO, 2004, p. 03).

É preciso pensar, então, o entrecruzamento entre discurso feminista e feminino e subjetividades contemporâneas adicionando outro eixo: o infantil e juvenil. Explicando melhor, pensar no atravessamento discurso feminino/feminista e discurso infante e jovem em narrativas que exploram a consciência desses sujeitos de tenra idade e os colocam como capazes de lidar com emoções e situações intensas e que, assim, passam por profundos processos de transformação.

A CONSTRUÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA DA CONSCIÊNCIA FEMININA/FEMINISTA

O romance *A Gaiola* tem como regularidade primeira a temática do amor. O amor que institui os laços de afetividade entre as duas personagens duplica temas ainda mais complexos na relação entre a Menina e o Passarinho. Temas como ciúmes, insegurança, medo, culpa, como é possível observar no trecho abaixo:



Um belo dia a Menina viu o Passarinho olhando pro belo dia. /- Ele acha o dia mais belo do que eu – pensou ela./ Podem dizer que é ciúme / Pouca autoconfiança / Ou qualquer outra palavra / Podem dizer qualquer coisa / Nada muda a dor profunda que a Menina sentiu nessa hora. / Em seguida ela sentiu culpa. / O que dói mais fundo ainda. (FALCÃO, 2013, p. 18 e 19).

Operando arqueologicamente sobre os enunciados, os verbos nocionais (pensou e sentiu) exprimem os processos mentais e emocionais da personagem, de modo que o verbo não nocional evoca substantivos que nomeiam sentimentos. Processos mentais, emoções e sentimentos que constroem a subjetividade, na relação afetiva com o Passarinho sim, mas, sobretudo, na produção de si mesma, como se pode depreender da sequência enunciativa: (sentiu) dor... sentiu culpa... O que dói mais fundo ainda.

Historicamente, sob a pecha de inútil, o campo afetivo tem se ligado ao feminino em vários momentos dispersos no tempo. Na formação da sociedade burguesa, essa verdade se impunha em discursos apoiados na medicina:

As imposições da nova ordem tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento. A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação materna (...). (SOIHET, 2012, p. 363).

Quando o feminismo amplia suas demandas pelo alinhamento entre o feminino e o masculino no campo econômico para demandar o direito de sentir, alinhando, assim, o afetivo e ético ao político, buscando desnaturalizar o discurso da inutilidade do que era pessoal:

Não somente interroga práticas opressivas que desclassificam e estigmatizam, mas inclui tais práticas no centro das novas discussões, interrogando um passado que já não representava o feminino e reorganizando o presente, uma vez que se admitiu e se mostrou que a esfera pessoal e privada também é política. (SANTOS, 2018, p. 126).

O gênero como efeito de linguagem produz sujeitos históricos governados e que se governam produzindo-se na e pela história. O salto de um passado que cientificamente produzia a depreciação das faculdades afetivas para atuais categorias interpretativas que recolocam o sentimento em questão desvela que mesmo o que se diga sobre o mais íntimo e pessoal é efeito de linguagem. Foucault assevera que:

Pensamos em todo caso que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que ele escapa à história. Novo erro; é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências. (FOUCAULT, 1985, p. 27).

É neste âmbito que consideramos que a produção subjetiva ética e estética da Menina é de linguagem, é discursiva, não apenas porque é literária, mas porque emerge de/em um regime de verdade no qual “a cultura e a linguagem se feminizam” (RAGO, 2008), após embates de forças que, ao longo da história, o discurso feminista travou para que o gênero fosse dito fora de estruturas hegemônicas.

Entre as técnicas geradoras de discursividade, dentro do dispositivo da sexualidade, a confissão ganha importância na visão Michel Foucault. Segundo ele, os Estados modernos souberam, como nenhum outro, apropriar-se das técnicas pastorais cristãs para exame e controle das consciências. Assim, nas práticas discursivas, a confissão se destaca como uma forma de sujeitar a subjetividade à dinastia de certas verdades.

O exercício do poder do sacerdote sobre o “pecador”, que extraía a verdade de sua consciência para, em contrapartida, incidir sobre ele uma verdade construída, nas práticas modernas foi potencializado consideravelmente. Isso mostra, dentre tantas coisas, a ligação da produção da verdade com o exame, a produção e a direção da consciência na maneira como ela é feita na sociedade contemporânea em seu investimento sobre o individual. Nesse âmbito, Foucault assevera que “somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar; temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la”. (FOUCAULT, 2000, p. 29).

Porém, a perspectiva do exame da consciência também se dá pela relação ética do sujeito, pela e para a construção estética da verdade não somente pela submissão ao outro, mas pelo enfrentamento de si. Olhar a subjetividade infante-feminina-feminista no fio de sua consciência imbrica ética e esteticamente os constantes processos de produção de verdades que incessantemente movem os sujeitos a ocuparem novos e outros lugares: as dores e sentimentos da Menina em relação ao amor que sentia, ao mesmo tempo que obedecem a um regime de verdade que atrela ‘ciúme, sentimento de posse e pouca autoconfiança’ às relações afetivas, desvelam o ponto em que o sujeito Menina examina sua própria consciência pela dobra do regime de verdade que vem de fora, e que, portanto, inicia o processo de produção de uma outra verdade.

Regime de verdade que vem de fora e não um lampejo de verdade escondido que veio clarear seus sentimentos, já que toda sequência de sentimentos que vem depois da declaração “ele acha o dia mais belo do que eu” é introduzida pela oração “podem dizer...”. Em outra sequência enunciativa em que os sentidos emergem para construir um exame de consciência da Menina também há o uso da terceira pessoa, colocando fora dessa consciência, aquilo mesmo que vai constituí-la, como se pode observar: “Podem dizer é competição. / Ciúme. Ambição. Vaidade / Rivalidade. Avareza. / Ganância. Inveja. Covardia. / Insegurança. / Podem dizer que é verdade [...] Pois todo mundo não tem um pouco disso tudo mesmo?” (FALCÃO, 2013, p. 23).

42

As dores e os sentimentos como pontos de exame da consciência, como já dito logo acima, iniciam o processo de produção de uma outra verdade que vai se distanciando - a dobra - do relacionamento ligado à segurança figurado pela Gaiola que impedia o pássaro de voar para o belo dia:

O Passarinho continuava finjindo que não existia tudo lá fora, pra não inquietar a Menina. / Mas a menina sabia da existência de tudo, ora, afinal isso é tão óbvio, nem precisava pensar muito, é só dar uma olhadinha e se percebe, claramente, que tudo lá fora está existindo. / Céu. Montanha, mar e vento... (FALCÃO, 2013, p. 24).

Assim, no fio da consciência, a desconstrução e a construção de novas e outras posições sujeito possíveis à Menina se dão pelo enfrentamento de si, daquilo que sabia, via e percebia existir para além de seu relacionamento – ou para além da Gaiola. Uma des/construção ética de si, por meio de técnicas que se produzem no próprio exame de si/da consciência (sabia da existência do mundo..., é só dar uma olhadinha e se percebe) a partir daquilo que se apresenta como oposição à Gaiola: céu, montanha, mar e vento. Foucault assim pontua as técnicas facultativas do Cuidado de Si:

[...] em todas as sociedades, existem outros tipos de técnicas, técnicas que permitem aos indivíduos efetuarem um certo número de operações sobre os seus corpos, sobre as suas almas, sobre o seu próprio pensamento, sobre a sua própria conduta, e isso de tal maneira a transformarem-se a eles próprios, a modificarem-se, ou a agirem num certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural e assim por diante (FOUCAULT, 1993, p. 207).

A criação ética conduzida pelo exame da consciência dobra as forças de fora e as reconduz para a exterioridade e, nesse movimento, sujeito se transforma na mesma medida em que transforma seu



modo de vida em suas ações práticas de existência. Essa ação prática confluenta ao estado de felicidade dá-se a ver no processo de subjetividade da Menina, no seguinte trecho: “então bateu uma vontade bem grande de descomplicar as coisas. / Vontade de ser feliz. / Isso! / Chega de pensar tanto. / Chega de ter tanta dúvida. / Chega de perder tempo”. (FALCÃO, 2013, p. 29).

Conjugam-se, no processo de subjetivação, ética e estética, já que dobrar a monarquia da verdade e dos processos de dominação implica a volta a si numa construção elaborada do sujeito de modo a tornar-se singular, em outras palavras, a elaboração da vida lapidada como uma obra de arte. Diante do seguinte questionamento de Deleuze (2013):

[...] quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida e nossos processos de subjetivação: será que temos maneiras de nos constituirmos como si, e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que estão em jogo? (DELEUZE, 2013, P. 124).

E diante desses sentidos que ressoam do/s processo/s de subjetivação do sujeito Menina, entende-se que a literatura infanto-juvenil se oferece como maneira de constituir posições sujeito mais livres, pois oferece um devir-infância ao mundo que se dispõe a qualquer sujeito (não só à criança). Para além do saber e do poder, manifesta sua existência naquilo que está sempre prestes a se tornar. As emoções, sentimentos, conflitos e pensamentos da personagem, bem como sua relação com o pássaro, são manifestadas pelo ser da literatura infanto-juvenil enquanto movimento de transgredir e exceder limites: os limites da Gaiola, da insegurança, das convenções sociais do amor e da culpa. Falar como criança? Falar para a criança? Falar pela criança? Não se trata de nada disso, trata-se de devir-criança, devir-infância que está sempre a ponto de expandir tais limites. Definitivamente, diferente do que era e, absolutamente, inacabada – Devir criança.

43

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar as subjetividades no fio da consciência é levar em conta esse imbricamento ética e estética na produção das posições sujeito, visto que estas se dão nos pontos de entrelaçamento de técnicas de produção de si, considerando, sobretudo, que o afetivo, o íntimo e o pessoal é efeito de linguagem. Um sujeito que pode denominar-se Menina é aquele que é, ao mesmo tempo, é feminino e é infantil, e as análises desvelam que é, na mesma proporção, feminista, pois emerge em meio a relações de forças que dobram o exterior pelo o enfrentamento de si. É preciso salientar, portanto, que, em *A Gaiola*, o protagonismo feminino se faz, em partes, em torno de problemáticas que se apresentam pela imposição de modelos de comportamento e de emoções ao feminino: um modelo de amor imposto, um modelo de segurança amorosa figurada pela gaiola etc. Ressalta-se, entretanto, que o enfraquecimento desses modelos, incluindo a verdade que liga sentimento-frágil-feminino, deve-se fundamentalmente ao movimento feminista. Colocar as faculdades sentimentais como possíveis de serem ditas e pensadas enquanto parte igualmente importante das relações humanas nem sempre foi uma prática discursiva possível. Diante disso, o entrecruzamento dos discursos literário infanto-juvenil e feminista, se mostram, igualmente, experiências de resistência que se dão à criação ética e estética de novos modos de vida.

REFERÊNCIAS

COITO, Roselene. Fátima. *A Literatura Infantil na(s) sociedade(s): Os discursos da periculosidade da arte*. Revista Trama, V. 2, n. 4, 2º semestre 2006, p. 205-217.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.



- ____. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min
- ____. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol.1; Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Verdade e subjectividade* (Howison Lectures). Revista de Comunicação e linguagem. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203 a 223.
- ____. *Em defesa da sociedade*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.
- ____. A Hermenêutica do Sujeito. In: *Resumo dos cursos do Collège de France* (1970-1982). RJ: Jorge Zahar Editor, p. 101-134, 1997.
- ____. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª ed. Org. e seleção Manuel Barros da Mota, trad. Inês Autran Dourado. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 28-46.
- ____. *Microfísica do poder* (organização e tradução de Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal, 5ª edição, 1985.
- FALCÃO, Adriana. *A gaiola*. Ilustrações de Simone Matias. São Paulo: Salamandra, 2013.
- PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- RAGO, Margareth. *Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola*. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(1): 288, janeiro abril/2008. P. 187 a 206.
- ____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J. M. e GROSSI, M. P. *Masculino, feminino, plural gênero na interdisciplinariedade*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p. 21-41.
- SANTOS, Aline Rodrigues. *Literatura Infantil: o procedimento arquegenealógico nas miragens femininas e feministas*. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- SOIHET, Raquel. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: DEL PRIORE, M (Org). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2012.



A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NAS OBRAS DE ALINA PAIM E LYGIA FAGUNDES TELLES

Ana Paula Barbosa Andrade¹

INTRODUÇÃO

O dueto Alina Paim e Lygia Fagundes Telles reserva uma infinidade comparativa entre textos literários que parte do princípio da construção de personagens femininas em uma redoma de domínio patriarcal. A chama momentânea que passa a mulher sob a égide do patamar do patriarcalismo que evoca a força imponente da mão masculina sob o véu que lhe arranca direitos a liberdade e até mesmo a vida. Na ficção, as escritoras brasileiras utilizam em seus textos diversas reflexões sobre o processo de exclusão da mulher no sistema patriarcal. Tentando desvendar como essas reflexões surgem no texto ficcional, as obras, *A sombra do patriarcal* (1950) e *Ciranda de pedra* (1954), respectivamente de Alina Paim e Lygia Fagundes Telles transmitem um panorama real de todo processo usado para caracterizá-las a visão sistêmica do processo em curso naquele momento.

Essas escritoras fazem parte de uma geração que elegeram a mulher como centro de preocupações sociais e psicológicas. A autora sergipana, Alina Paim, politizada e feminista, expressou-se em seus textos a busca da mulher por espaços mais democráticos no mundo intelectual e do trabalho, nas obras *Estrada para liberdade* (1944) até a sua última, *A Correnteza* (1979). Para Ana Leal Cardoso (2007, p. 287), ao lermos a obra de Paim, refletimos sobre a opressão das mulheres, pois “sua obra rompe com esse estado de coisas em que a mulher é sempre uma célula menos, pondo em questão as relações sociais e de gênero”. Todo o processo de desconstrução do patriarcalismo cria um empoderamento substancial da mulher, que via de regra transgredir a época das escritoras.

45

O patriarcalismo é uma visão secular embutida dentro de uma sociedade, na qual o poder masculino reprime toda a fagulha de lapso diferente das que lhes sustentam. Sendo assim, na obra de Alina Paim, ele se consagra acendendo um estopim na sociedade brasileira que passavam por momentos complicados na sua história no qual o sistema estava com força máxima. As denúncias de que as vozes femininas devem ter força e não serem trancafiadas em calabouços da memória.

Lygia Fagundes Telles é uma autora consagrada na literatura brasileira e integrante da Academia Brasileira de Letras (ABL), que pela ficção cria personagens para denunciar a forma de como é retratada a mulher diante da sociedade burguesa e contemporânea. Em *Ciranda de pedra* (1954) a autora inicia usando metáforas. E em seu último romance, *As horas nuas* (1989), questiona os efeitos da indústria cultural. Para Gomes (2010, p.49), um aspecto marcante na obra de Telles é que “sua escrita apresenta uma dinâmica que questiona o papel social do escritor diante do outro, que pode ser de classe ou de gênero”. Definir o outro na obra da romancista é dizer que ele não tem voz nem espaço, para melhor interpretá-lo, ele “transita pelo não lugar, que é uma fronteira ficcional alegórica de uma sociedade opressora. Tal espaço ficcional aponta as margens de uma sociedade em constante conflito” (GOMES, 2010, p.49). Conflitos estes ainda de forma introspectiva, portanto, a luta é interna, porém as fagulhas da liberação das vozes começam a surgir e ficam claras nas obras estudadas.

1 Professora da rede estadual de Sergipe em língua Inglesa. Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Contato: anapaulaban@gmail.com.

Cabe destacar aqui que nas obras referidas as personagens femininas são exemplos de transgressões as regras familiares impostas pelos padrões patriarcais. As autoras, Paim e Telles, produzem diferentes olhares e passam a questionar os mecanismos de opressão que impõem modelos de identidade da mulher e a fragmentação da família tradicional burguesa. Ambas buscam como cerne o papel da mulher perante a tudo que lhes cercam e tentam denunciar todo o peso físico, moral e psicológico carregado pela mulher nesta sociedade.

A partir dos escritos analisados, percebe-se que o tema da família é recorrente em romances de autoria feminina e traz implicações no processo de formação da identidade da mulher. Os conflitos familiares são considerados o motivo desencadeador para a dissolução dos costumes na literatura brasileira, que retratam a dura realidade da mulher, vítima do patriarcado, impondo-lhe um destino cruel: a de esposa fiel e dedicada aos filhos e de negação de seus sonhos, crescimento social e desejos sexuais. Sob essa perspectiva, a obra literária assume uma função peculiar de criar esse mundo ficcional de representações da realidade e que abre um leque de interpretações sobre as circunstâncias da vida e de repensar sob novos enfoques.

Nas colocações de Culler (1999, p. 45), há na literatura uma forma de representar intensa e tocante, “o arco estreito de opções historicamente oferecidas às mulheres e, ao tornar isso visível, levanta a possibilidade de não se aceitar isso sem discussão”. A forma como as duas escritoras retratam suas personagens, buscam referendar a visão de não aceitarem caladas o sistema. As vozes de denúncias são criadas por elas, assim rompem o silêncio mórbido de uma sociedade que a todo tempo tentam sucumbir as vozes femininas.

46

A contestação de valores patriarcais revela-se em Alina Paim, de forma dramática e desafiadora para a legitimidade do patriarcado. A obra desta autora sergipana, *A sombra do patriarca*, centrada no Nordeste, tematiza o confinamento da mulher, educada sob rígidos padrões moralistas. O relato ficcional de Raquel que, após uma viagem para conhecer a família distante, observou que as mulheres eram oprimidas por um poderoso patriarca chamado Ramiro, tio da protagonista. É nessa vivência com a família que Raquel se desprende dos laços patriarcais e passa por um momento de mudança de comportamento, e com maestria, ela enfrenta o patriarcalismo, desafiando a moral e os ‘bons’ costumes das tradições familiares.

Segundo Carla Bassanezi (2001, p. 609) há uma sequência de fatos que determinam o destino de mulher da época, na trilogia: maternidade, casamento e dedicação ao lar, faziam parte da essência feminina, sem história e sem possibilidades de contestação. Na família-modelo, “a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiram a masculinidade”. Um outro ponto que se destaca são os frutos ruins deixados por uma sociedade escravocrata com enorme poder no nordeste brasileiro, na qual a imposição de poder sob as mulheres em Gilberto Freyre foi uma temática na obra *Casa grande e senzala*. O tempo sempre conserva o passado que ficou na forma de conceber a mulher nesta relação.

A casa é o lugar de confronto com a ideologia patriarcal nos textos escritos por mulheres. Como constata Elódia Xavier (2012), antes de ser um ambiente acolhedor, a casa é a materialização das angústias, fracassos e submissões das personagens femininas que ali a habitam e assume uma simbologia de proteção ou mesmo de uma jaula. Longe desse espaço é que a mulher consegue libertar-se de valores pré-estabelecidos na sociedade. Notadamente, são essas simbologias que subjazem as ideologias conflitantes sobre a diferença entre gêneros.

Neste campo literário, abordaremos as semelhanças e os contrastes em uma análise comparativa entre os romances já citados, a partir da trajetória das protagonistas nas narrativas. Observa-se que elas tentam romper o modelo familiar vigente, tornando visível em suas obras os enredos e os contextos elaborados. Isso significa que no plano imaginário simboliza um processo de amadurecimento, na tomada de consciência de seus valores, direitos e no reconhecimento como sujeito emancipado capaz de vencer os obstáculos pessoais, de serem construtoras de uma história libertadora. Essas transformações psicológicas baseiam-se naquilo que Jung definiu como *processo de individuação*.



NA SOMBRA DO PATRIARCALISMO

Como a título, a obra literária sugere, *A sombra do patriarca*, uma análise direta da família patriarcal residente no interior do Nordeste, porém com desdobramento em todo país com maior ou menor peso, a depender de sua estrutura patriarcalista. Na narrativa, Raquel, a narradora, descreve o tio Ramiro como um “Senhor feudal. [...] um patriarca, domina a família inteira – os irmãos, esposa, os filhos, genros, netos, sobrinhos” (PAIM, 1950, p. 58). Em uma espécie de confinamento familiar, a narradora expõe a forma autoritária e abusiva de como eram tratados as mulheres e os trabalhadores sob o domínio do patriarca. Na ficção da romancista, as mulheres que se submetem as leis do patriarcado, com ensinamentos e valores morais, perpetuando a submissão feminina aos moldes da dominação masculina, são representadas por Amélia, Tereza e Anita.

A ideologia do patriarcalismo permeia toda a organização da sociedade histórico e culturalmente. Para que o patriarcalismo exerça seu papel de dominação masculina, torna-se essencial que esse modelo de representação seja imposto na estrutura familiar, sendo reconhecido pela visão social como importante para aquela sociedade e que beneficie uma determinada parcela social, aqui representados pelos homens e os que têm posse. Para Castells (1999, p.169), “Não fosse a família patriarcal, o patriarcalismo ficaria exposto como dominação pura e acabaria esmagado pela revolta da ‘outra metade do paraíso’, historicamente mantida em submissão”. Isto posto, não é difícil concluir que a força desta ideologia produz uma tentativa de ‘inculcar’ nas mentes das pessoas o argumento da ‘inferioridade’ da mulher em uma sociedade conservadora disposta a preservar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres.

A sociedade patriarcal investe muito na *naturalização* deste processo. Isto é, perpetua-se essa prática em atribuir a inferioridade na domesticação de muitas delas, a partir do sistema biológico, ou seja, da sua capacidade de ser mãe e cuidar do lar, usurpando-lhes o direito a ser livre para suas construções. Seguindo esse raciocínio, Saffiotti (1987, p.9) discorre que “é *natural* que a mulher se dedique aos prazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é *natural* sua capacidade de conceber e dar à luz”. Na tessitura narrativa, Raquel observa como suas tias e primas tinham uma vocação prioritária aos afazeres do lar: “Causava-me um aborrecimento enorme essas atitudes minuciosas, cheias de detalhes insignificantes, a que o cuidado exagerado dava proporções de ritual”. (PAIM, 1950, p.23). Isso mostra como tudo isso se perpetua e passa de geração a geração.

A subordinação da mulher ao homem, contudo, não existe somente na supremacia da figura do patriarca. Aliás, o patriarcalismo não teria tanto êxito e eficácia se o símbolo da opressão contra a família e as mulheres se a sociedade não aceitasse tudo isso e pusesse em seus anais como normal e natural se rendendo ao sistema. Tereza, uma mulher autoritária e filha de Ramiro, dominava os filhos e o marido. Suas palavras demonstram como deve proceder o modelo de família exemplar, segundo os ditames do patriarcado, ao tomar como exemplo a conduta da própria filha, Anita: “Habitou-se desde pequenina a contar-me tudo. Com esta meu coração está tranquilo, será uma futura esposa paciente e submissa” (PAIM, 1950, p. 39). A oprimida, às vezes, veste-se de opressora e inverte os papéis -, clássico de uma sociedade corrompida e que os mais diversos adjetivos lhes serão atribuídos, diferenciando-se dos homens que fazem a mesma prática.

Tal subordinação que Tereza exalta na narrativa segue a sentença de que “a mulher sempre é mais fraca. Quando lhe falta o amparo do pai ou marido, a desorientação toma posse de sua vida, ela não acerta mais a dar um passo” (PAIM, 1950, p.39). Por esse viés, ZOLIN (2003, p.43) identifica no patriarcalismo uma realidade muito bem sucedida que de “tão arraigada no inconsciente coletivo que, para muitos, para não dizer a maioria, é impossível pensa as relações humanas de modo que o macho não domine de direito e de fato”. Isto posto, não é fácil romper a barreira do patriarcalismo. Este poder é de atribuir papéis e valores sociais em uma relação desigual, para que entendemos a dominação masculina pelo fator natural e biológico, sem questionamentos.

Dentre as outras mulheres presentes na narrativa, Raquel descreve a presença de tia Amélia na casa, esposa de Ramiro, uma pessoa “mansa e sorradeira” (PAIM, 1950, p. 17). Uma mulher arraigada às práticas da sociedade patriarcal, sendo criada em um enquadramento social em que a mulher é silenciada, não tem visibilidade e é ofuscada pelo domínio do marido. Tinha dentro de si um sentimento maternal, mas “Falava pouco, - que os outros dissessem o que pensavam – reservava para si o direito de olhar as coisas, de observar as pessoas, uma a uma, e guardar seu julgamento” (PAIM, 1950, p.17)

Seguindo os exemplos da mãe e da avó, respectivamente Tereza e Amélia, era Anita. Aos treze anos, a jovem já se preparava para o matrimônio. Era obediente e esperava casar-se em breve. Na descrição de Tereza, a menina parecia ser dócil e piedosa era “uma filha educada, sabendo desembraçar-se diante de estranhos, falando bem o francês, manejando os pinceis e tocando ao piano músicas clássicas” (PAIM, 1950, p.68). Na verdade, Anita era a esposa ideal para o patriarcado, pois “as moças de família portavam-se corretamente, tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se para o casamento e conservavam sua inocência sexual” (BASSANEZI, 2001, p.617).

Assim, torna-se bem claro a legitimidade do patriarcalismo em um processo de construção social de inferioridade da mulher. Tome-se, como exemplo, os preconceitos milenares transmitidos através da educação, formal e informal, as gerações mais jovens. A opinião de Raquel merece destaque na narrativa, pois ela desafia o patriarcado ao responder a Tereza: “A mulher tem possibilidades iguais às do homem, a educação é que a atrofia, dando um valor exagerado a seus sentimentos e neutralizando suas energias intelectuais”, (PAIM, 1950, p,40).

48

A mesma situação pode ser verificada no próprio sistema capitalista que estabelece determinadas regras de submissão ao patriarcado, escravizando os trabalhadores. Nota-se, claramente, a exploração do trabalho nesta passagem da narrativa em que Raquel observa como eram tratados os trabalhadores na Usina Fortaleza, em que ela “via a sombra do patriarca alongar-se mais ainda, estendendo-se além da família, abrangendo milhares de vidas” (PAIM, p.32). Mais adiante, ela conclui que a sombra do patriarca “ é sutil e venenosa como vapores de um tóxico poderoso [...] Age semeando a miséria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todas a passividade e o silêncio”. Evidencia-se aqui uma espécie de violência simbólica, que temos de uma parte a ‘inferioridade’ da mulher; e por outra, a exploração por parte dos empregadores. A conclusão óbvia é que aqui se evidencia um sistema de dominação-exploração do capitalismo que transfere da esfera político e ideológica para outra, que é a econômica.

De tudo que foi exposto, a narradora conduz um fio de esperança ao relatar sobre Dona Gertrudes. Uma mulher simples e professora que tenta conduzir com muita sabedoria a missão de conscientizar os jovens, o que de fato ocorreu com Leonor, filha de Tereza e que se tornou muito amiga de Raquel. Essa forte amizade surgiu do desejo de Leonor e Raquel realizar o sonho de cursar Medicina e Direito, respectivamente. Não obstante fosse a desaprovação da família. Ao tecer seu discurso, a professora de caráter diferenciado lança um novo olhar, outras formas de lutar e defende que a educação é um dos pontos-chaves, capaz de curar os males sociais, causados por valores antiquados ao momento atual, pelo patriarcalismo.

O discurso assume o esforço de encontrar nas gerações mais novas a esperança de um mundo melhor, o que deixa ambas as jovens esperançosas por vencer os desafios que lhes impõe a vida. À sua fala, demonstra o quanto precisamos dos jovens na construção de uma nova sociedade: “não vamos perder tempo em arrancar os erros quando suas raízes são profundas. Os velhos já viveram e os jovens estão começando, é com esses que devemos contar” (PAIM, p.50-51). Isso mostra, que o ciclo não se rompe sem uma mudança, primeiro no eu e depois no outro.

A denúncia, como faz a romancista, aplicando o seu primor em sua escrita para abrir os olhos e tentar criar no outro o sentido de liberdade, é aplicada primeiramente nela, denunciando a partir de sua obra o aprisionamento que é feito na visão patriarcal. Deste modo, o patriarcalismo usa de todas as estratégias



para manter seu poder e seu papel como detentor da dominação que já é fruto de uma outra dominação muito maior, a econômica. Mas que é uma luta incansável por uma sociedade mais justa para todas as mulheres e suas famílias.

UMA CIRANDA DE PEDRA: UM CÍRCULO FECHADO

O fato marcante em *Ciranda de pedra* é a ausência do pai. Seria o início, então, de um declínio do patriarcado, como bem definiu Elódia Xavier, isto é, da desestruturação familiar que conseqüentemente gera os conflitos das personagens. Vejamos as diferenças entre os romances das autoras.

Embora tenham sido publicados na mesma década, a visão de patriarcado aparece diferenciada por conta do contexto regional, porém exercem o mesmo papel de dominação masculina em realidades diferentes. A romancista tenta descrever uma família sulista, tipicamente burguesa, fracassada em seu arranjo familiar.

Assim, no primeiro momento da narrativa, Virginia não compreende a razão de estar entre núcleos familiares tão distintos: de um lado, uma família desprovida de muitos recursos financeiros; de outro, a fartura e o luxo. Ela vive com a mãe, Laura, e um homem que o chama de tio, o médico Daniel. Nesta casa, todos os recursos financeiros da família são destinados ao tratamento da loucura de Laura.

Aqui uma fagulha é acesa, o que mesmo a romancista queria denunciar com a tal loucura de Laura? Mulher pertencente a alta sociedade que abandona tudo e todos e quebra o ciclo de patriarcalismo para viver um romance com o médico, tendo que enfrentar uma sociedade impiedosa que a desqualifica totalmente como mulher e como sujeito livre e aprisionando-a em um mundo da loucura. Levando com ela sua filha Virginia, que vai sofrer um turbilhão de sentimentos em ambos os núcleos familiares. Mesmo assim, a todo momento percebe-se na narrativa o quanto a filha Virginia era excluída dos núcleos familiares a que pertencem, pois ela não se identificava com qualquer um deles.

49

O desejo de viver na mansão, juntamente com suas irmãs e seu suposto pai, acaba sendo realizado. Daniel expõe para Virgínia sobre a situação de saúde de sua mãe e a deixa seguir o seu destino, já que ele sente-se o responsável pelo fracasso da família e precisava ficar ao lado de Laura: “Tio Daniel disse que é comandante do barco e que por isso precisa ficar até o fim. Mas que este barco está afundando, devo passar para o outro...” (TELLES, 1984, p.72). Sua saída é motivo de chacota por Luciana, a ajudante do médico, que diz: “os ratos fogem primeiro”... (p.77). Mas, o que Virginia não esperava era a morte de sua mãe e o suicídio de Daniel.

Virginia era excluída do círculo de amizade mantido entre suas irmãs e amigos que frequentavam a casa. Bruna, sua irmã, é a primeira a notar que “Virginia não se parece com ninguém”. (TELLES, 1984, p.69), o que a faz conter as lágrimas para não chorar. Nesses momentos de tristeza, um de seus refúgios era uma ciranda anões, “uma roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda” (TELLES, 1984, p.78). Esta ciranda de pedra, daí que advém o título do romance, de forma simbólica, representa esse círculo fechado de amizade, ao qual Virginia passa despercebida nesse grupo.

A exclusão da mulher aqui fica clara em todas as personagens femininas e mais evidente em Virgínia e em Laura, pois ambas são desprovidas de direitos. A autora tenta mostrar um contexto na qual a mulher precisa de voz de ação, porém é sucumbida por uma sociedade que a todo momento as excluem de forma direta em que o círculo está se fechando em torno da liberdade feminina. A figura social de condenar partia do mesmo aporte em ambos os romances.

A personagem Bruna, a irmã mais velha de Virginia, representava a igreja e sempre apontava um fato bíblico para condenar qualquer tipo de conduta transgressora. Ela fala para Virginia destacando um trecho da bíblia sagrada para justificar a transgressão da mãe, ao abandonar o lar e viver com o amante: “Se um

homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão"... (TELLES, 1984, p.93). Essa é uma justificativa baseada no mito do patriarcado, de que a mulher transgressora é levada a culpa e ao pecado. Para Zolin (2003 p,43-44), "A dominação masculina é tomada aí, como necessária, e a mulher, como um ser fraco, de um lado, e maléfico ou venenoso, de outro cuja submissão é benéfica a todos". Mais uma vez o papel de opressor está na oprimida, ou seja, de mulheres imbuídas de valores patriarcais, cumprindo o papel social mesmo vivendo sob a mesma a égide de oprimida. O contentamento de viver em uma sociedade que nega a igualdade de direitos e levanta a voz para condenar a outra.

Sua outra irmã, Otávia preocupava-se com as aparências e pinturas em desenhos e telas. Revela-se quando adulta, uma mulher vulnerável e que, apesar das habilidades com os lápis e pinceis, confessa para Virgínia o seu temor de expor a sua arte. Seus quadros impressionam: "Virgínia respirou de boca aberta. Os olhos, o terrível estava nos olhos vazios de expressão, do mesmo tom da água, apenas mais densos..." Telles questiona a partir dos quadros de Otávia a fragmentação da família. Para Gomes (2010, p.50), "essa relação metafórica entre as pinturas e o espaço ficcional funciona como uma síntese do enredo que está sendo narrado".

No transcorrer da narrativa, a romancista tenta mostrar que mesmo distante, estudando, com outras vivências, como em um sistema de internato, levam-na a mesma visão patriarcal. Assim, passado um longo período distante de todos, pois, por vontade própria Virgínia decidiu viver no colégio interno, ela retorna a mansão. Inicia-se uma nova fase no romance, pois quando criança, a protagonista era excluída do círculo de amizade; já adulta, agora com o grupo todo desmascarado em suas fraquezas e defeitos, Virgínia é convidada a entrar na roda. Porém, o que eles não esperavam era a sua rejeição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses textos narram relações familiares desestruturadas, em um contexto patriarcal que não se sustenta mais. Assim, apresentam a tentativa das protagonistas procurarem identidades como mulheres de direito e de voz. Para que isso ocorra, elas precisam mudar a relação em casa e na família, pois daquela forma, não mais as representavam.

A própria história da família no Brasil é estruturada de acordo com a visão do colonizador, seguindo um modelo patriarcal. Isso é tão evidente que no imaginário temos a figura do pai como um chefe da família e os demais membros como seus subalternos. O direito de igualdade sempre foi sucumbido, dando o poder ao homem ou a reprodução desta dominação por uma sociedade corrompida, sob esta visão.

Tanto é assim que em *A sombra do patriarca*, Raquel não compreende o confinamento de mulheres prisioneiras dentro de uma casa seguindo às ordens de um 'senhor feudal', como bem o descreveu. Raquel, ao sofrer a individuação, viu de perto o lado obscuro do patriarcalismo que coabitam na casa de Ramiro, entendido aqui como o inconsciente e precisou se misturar entre a todas as mulheres e admiti-las como partes de sua sombra, ou seja, o lado obscuro de sua psique. Na psicologia junguiana, nos sonhos, a sombra é do mesmo sexo do sonhador e representa a sua personalidade aos avessos, "ultrapassa os limites do pessoal e alonga-se na sombra coletiva" (SILVEIRA, 1981, p. 93). No fim da narrativa, Raquel recebe um triunfo por seus méritos, o 'príncipe' Oliveira, marido de Tereza. Além de sua prima Leonor, que unidas por uma forte amizade, elaboram algumas estratégias inteligentes para, no futuro, vencerem o patriarcado e, assim, seguirem as profissões desejadas, vistas como masculinizadas, por suas famílias.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia renuncia aos prazeres de ter uma vida mais confortável para seguir em sua viagem solitária, que viabiliza uma abertura para se compreender os estágios da transformação da alma humana, em uma busca de um autoconhecimento sobre si mesma, que corresponde a seu processo de individuação.



O conceito junguiano de processo de individuação integra a psicologia analítica, que se estabelece em cada um de nós, que ocorre, inicialmente, no confronto do inconsciente pelo consciente. Ou seja, “no conflito como na colaboração entre ambos é que os diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se em uma síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro” (SILVEIRA, 1981, p.87). Para que isso ocorra, o indivíduo precisará percorrer um percurso longo e muito difícil, tendo que enfrentar forças que não são facilmente compreendidas, em uma luta metafórica entre o bem e o mal, e que lhe permita uma melhor convivência com o outro.

Vimos que essas protagonistas são flagradas em um determinado momento de suas vidas em que elas não se identificam com as situações vividas de dominação patriarcal, na tentativa de romper com o sistema. Por isso, Virginia e Raquel afastam-se do modelo familiar vigente, pois elas desafiam os padrões sociais e morais para não viverem sob a tutela do pai. Elas procuram independência, uma vida com autonomia e liderança que somente será alcançada através de uma outra estrutura que lhes ofereçam emancipação. Sendo assim, a individuação corresponde a formação e as particularidades de cada pessoa, tornando-as mais conscientes de si. Cada etapa desse estágio é marcada por dificuldades. É, portanto, um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual (VON FRANZ, 2008).

No texto literário, concluiu que temos o não-lugar para esse outro na família patriarcal. Virginia e Raquel são personagens que não encontram espaço na família patriarcal, pois ambas estão à procura de uma identidade fora do patriarcado. Diante disso, vimos que há uma luta metafórica das protagonistas para vencerem as barreiras pessoais e sociais através do contexto libertário e de identidade.

REFERÊNCIAS

- BASSANENEZI, Carla. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. SP: Contexto, 2001.
- CARDOSO, Ana Leal. *Uma leitura feminista da obra de Alina Paim*. In: SILVA, Antonio de Pádua (Org.). *Gênero em questão – ensaios de literatura e outros discursos*. Campina Grande: EDUEP, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Vol 2. Tradução KLauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- GOMES, C. M. S. *A alteridade no romance pós-moderno*. São Cristóvão: Editora UFS, 2010
- PAIM, Alina. *A sombra do patriarca*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950
- SAFFIOTTI, Heleieth. *O poder do macho*. SP: Moderna, 1987.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- Von Franz, M. L. O processo de individuação. In C. G. Jung & M. L. von Franz (Orgs.), *O homem e seus símbolos* (M. L. Pinho, trad., pp. 158-229). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.
- _____. *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino*. RJ: Rosa dos ventos, 1998.
- ZOLIN, Lucia Osana. *Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em A república dos sonhos de Nélide Piñon*. Maringá: Eduem, 2003.



O ENTRE-LUGAR DO CORPO EM HILDA HILST

Ana Rita de Carvalho Souza¹

INTRODUÇÃO

Durante os 50 anos dedicados à literatura, a escritora Hilda Hilst inaugura um mergulho, desmesurado, nas profundidades das experiências radicais. Desse modo, percorre um longo trajeto de criação literária cujos gêneros se confluem, em um verdadeiro amálgama, nas questões fundamentais que irão acompanhá-la em todo seu fazer-literário.

Em sua estreia na zona da ficção, propriamente dita, Hilst já se apresenta enquanto uma escritora madura, cujas discussões se potenciam em polifônicas narrativas, em que os temas se distendem às questões da paixão, morte e Deus. Desse ponto de vista, é por meio da iminência da finitude da vida que o corpo se circunscribe na sua linguagem, de maneira a bifurcar entre a certeza da brevidade da carne e a constatação de que é por meio deste corpo também que a experiência interior se dá – portanto, seu desejo em transcender essa condição.

52

Fluxo-floema é seu primeiro livro em prosa, dividido em cinco textos, publicado em 1970, quando Hilst já havia se consolidado nos territórios da poesia, daí a presença tão marcada de uma prosa poética em sua linguagem. Nessa obra, transito pela novela “Fluxo”. *Cartas de um sedutor*, por sua vez, pertence à pretensa fase intitulada como pornográfica, em que a autora dizia livrar-se do dever de promover discussões tidas como sérias, de forma a preocupar-se somente com bandalheiras². Já *Rútilos: nada* foi publicado, pela primeira vez, em 1993, após o encerramento da tetralogia pornô-erótico, contrariando suas promessas em não mais escrever.

Em linhas gerais, o que une essas três obras, distintas pelo tempo e pelas propostas diegéticas, é a presença da escrita pela via do corpo, de modo que essa relação ora confunde-se com o sagrado, ora re-festela-se nos territórios intrincados da obscenidade, de modo a conceber uma experiência nas bordas dos limites ao desestabilizar os códigos linguísticos, literários e morais.

CORPO INSCRITO NA LITERATURA: SUBVERSIVO X SAGRADO

O corpo. Seu domínio, sua natureza. O corpo-erótico como caminho para um sentido ontológico. O prazer de escrever refletido no prazer de sentir. Palavra e sensação. A palavra, portanto, que se faz carne e, por consequência, o mundo se torna corpo. O corpo, no sentido mais amplo, é evocação da intensidade, uma espécie de discurso-potência. Para Deleuze, em *Lógica do sentido* (1974), a intensidade só se diz aos corpos, de maneira que, quanto ao tempo, compete-nos a certeza de que somos finitos, reafirmados pela brevidade da vida.

1 Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: souza.anarita@ymail.com.

2 Frisa-se que esse termo foi utilizado pela imprensa após o lançamento de *Caderno Rosa de Lory Lambi* (1990), início da experiência com o gênero pornográfico.



N'outro sentido, por meio do corpo ainda, podemos penetrar na experiência do sagrado quando “somos confrontados com a força da transcendência em nossa radical finitude” (MAGALHÃES, 2011, p.37). Com efeito, pode produzir consequentes compreensões acerca da vida, de modo a ser a linguagem uma das possibilidades de desenvolvimento das diversas dimensões metafóricas que envolvem a *experiência interior*, segundo Georges Bataille, em *Erotismo* (2014). Para o filósofo, essa expressão diz respeito, grosso modo, à submersão interior que coloca o ser em questão, demonstrando-nos as variadas transgressões que essa intensidade pode proporcionar.

De modo análogo, a arte, em linhas gerais, consiste nessa experiência libertadora e fontal, anárquica em sua dimensão, tal qual afirma Luigi Pareyson:

[...] em suma, a arte se especifica com um ato que a insere no próprio coração da realidade, num nível em que a própria distinção das atividades espirituais cessa de prevalecer, para ceder seu lugar a uma cumplicidade originária e fontal, onde os valores mais diversos se aliam e, mutuamente, se potenciam. (PAREYSON, 1997, p.44).

Na literatura, por sua vez, deparamo-nos com o território em que a linguagem refestela seus excessos, reinventa formas e ordena pensamentos, assim como desorienta, refuta e confunde. Paradoxal em sua natureza, uma vez que representa a vida e a condição humana, constrói devires à medida que incita deslocamentos psíquicos. De acordo com Paz, há especialmente na poesia, por exemplo, relação intrínseca entre o sentido de erótico - ou seja, corporeidade - e religiosidade. Desse movimento em que o corpo perfaz os contornos das palavras, faz-se também um erotismo que se funde em diversos sentidos, mas que irrompe na literatura.

53

Para Paz, outrossim, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 2001, p.12). Assim, como uma espécie de relação simbiótica, a poesia e o corpo se congraçam por meio de uma relação erótica.

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é a cópula da sexualidade animal. (PAZ, 2001, p.12)

Sendo a poesia, uma espécie de subversão da língua, potência de libertação das amarras das normas linguísticas; o corpo, por sua vez, refere-se à potência da sexualidade, esse sinônimo de interdito diante das regras impostas pelo Estado ou pelas Instituições religiosas. Para Foucault, essa repressão é historicamente evidente e “que se falam com tal profusão e há tanto tempo, é porque essa repressão está profundamente firmada, possui raízes e razões sólidas, pesa sobre o sexo de maneira rigorosa” (FOUCAULT, 1988, p.14).

De acordo com Bataille, umas das constatações dessa relação aproximada entre as Instituições públicas e a religiosa diz respeito ao fato de a principal dificuldade residir na “repugnância que o cristianismo tem geralmente pela transgressão da lei” (BATAILLE, 2014, p.113). Além disso, Bataille reconhece que essas transgressões se relacionam intimamente com o sentido de erotismo, quando o define enquanto “a dança, propriamente humana, que se dá entre estes dois polos: o do interdito e o da transgressão” (BATAILLE, 2014, p.16). Ou, ainda, quando estabelece o erotismo em suas três formas, “o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado” (BATAILLE, 2014, p.39).

Por um lado, a experiência da linguagem revela que a transgressão é parte dessa incursão na zona do radical, de modo que esta consiste em “um gesto relativo ao limite” (FOUCAULT, 2001, p.30). Isto é,

um espaço do encontro entre o limite e sua violação, que incorre em desdobramentos tal qual um corpo quando atinge o frívolo gozo. Dito isto, o que interessa a esse trabalho, é a luz distendida sobre o corpo e suas possibilidades catárticas, imbricadas às experiências subjetivas, seja por um viés do prazer encontrado na escrita, seja pela força subversiva diante das regras impostas ao longo de uma tradição, *a priori*, maniqueísta, e, *a posteriori*, cristã.

O corpo protagoniza o que transborda à compreensão etérea, de forma que a matéria empreende uma importante ferramenta de catarse. Já na experiência religiosa, a incompletude do corpo dá lugar à compreensão fora da vida terrena, no caminho da divindade. Tanto no erotismo quanto no sagrado, a busca é, às suas medidas, imperativa, cujo ponto de partida consiste no sentimento de ausência que o acesso ao sagrado permite tocar, ou seja, “o que a experiência mística revela é uma ausência de objeto” (BATAILLE, 2014, p.46).

É, assim, paradoxal que essas imersões subjetivas se aproximem da experiência do absoluto, por ser ele um portal para a compreensão de nossa atitude humana. Nesse mesmo jogo de paradoxos, o erotismo e o sagrado empreendem uma dança de sentidos em que a literatura serve de pano de fundo. Exemplo disso são os escritores D.H Lawrence, Miller, Adélia Prado, Murilo Mendes e, sobretudo, Hilda Hilst – quanto à Hilst, discorrerei mais adiante.

OBSCENA SENHORA: UM OLHAR DISTENDIDO À METÁFORA DO CORPO

A produção de autoria feminina na literatura, no contexto nacional, conquistou notáveis espaços no fim do século XX, concomitante à liberação feminina nos espaços públicos, tais como o direito ao voto, o uso de anticoncepcionais e a inserção da mulher no mercado de trabalho, por exemplo. À medida que esses direitos avançavam, na literatura, o lirismo de amor-absoluto³ – presente na poesia, principalmente – passa a dividir espaço com o tema circundante ao erotismo. Nessa diretriz, Mechthild Blumberg aponta:

[...] ele toma aspectos que vão da liberdade sexual à pornografia e ao obsceno, sendo relacionado por algumas autoras com um sentimento religioso de variados matizes, através do qual o erotismo funciona como elemento integrador das dimensões terrena e divina. (BLUMBERG, 2015, p.122)

Esse lugar do erótico na literatura relaciona-se intimamente ao sentido de sagrado, especialmente por se tratar de uma experiência interior como já citado no tópico anterior. Ademais, é também comumente atrelado à mulher o ser objeto desse erotismo, de forma a não compreendê-la como protagonista do discurso. Na contramão dessas interdições, Hilda Hilst constrói uma robusta obra permeada de erotismo, mas que não abre mão de um vocabulário despidorado.

Sob o jugo da crítica literária consolidada, no país, Hilst sempre foi respeitada. Críticos como Anatol Rosenfeld, Leo Gilson Ribeiro e Nelly Coelho Novaes⁴ aclamavam sua escritura, colocando-a lado-a-lado aos cânones, como Guimarães Rosa. Para Ribeiro, por exemplo, a relação com o corpo, na linguagem hilstiana, pode ser observada ao levarmos em questão que “as próprias palavras fazem parte da tua ficção no sentido do imaginário como corporificação e encantamento do real aparente” (DINIZ, 2013 p.55). Por isso, também, a ênfase sensorial por meio dos sons e pelas grafias escolhidas na sua sintaxe, comprovando que não apenas o conteúdo dramático corrobora com a dimensão metafísica de sua obra, mas como também a sua escolha do repertório linguístico do seu projeto literário. Diante disso, Robert Moraes constata que:

3 Conforme Blumberg, a escritura de mulheres, na literatura brasileira, por muito tempo esteve em torno do ideal de amor-absoluto, elevado. Escritoras como Cecília Meireles, Lygia Fagundes Teles, Nélide Piñon e Hilda Hilst, entretanto, estiveram na contralança entre esse aspecto e o erotismo.

4 Deve-se salientar que os três críticos citados foram contemporâneos à Hilda Hilst, mantendo boas relações de amizade com a autora.



Tal é a particularidade de sua prosa, marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilizando não só a ideia, mas também as ideias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós – deixando entrever o inevitável trabalho da morte que o ‘verme no cerne’ realiza no silêncio de cada dia. O porco na língua. (MORAES, 2014, p.265)

Nesse território de uma sintaxe repleta de neologismos e um discurso visceral, Hilst costuma estar associada ao epíteto de hermética e inacessível. Alcinha esta que, por muitos anos, carregou enquanto marca do ostracismo ao qual foi colocada. Por um lado, esse apagamento, supunha, relaciona-se ao conteúdo acentuadamente provocativo; por outro, pela complexidade de um mercado editorial pouco preocupado em fomentar sua obra. Com isso, Hilda Hilst ocupa o espaço ora pertencente ao metafísico, em que os questionamentos tautológicos promovem uma turbulência interior; ora refestela-se nos territórios subversivos da carne, como discorrerei no último tópico dessa pesquisa.

O ENTRE-LUGAR DO CORPO

A narrativa hilstiana, ao longo de quase cinquenta anos dedicados ao fazer-literário, carrega certas semelhanças entre suas obras, ainda que estas, em sua maioria, não contenham unidade entre si. Há, por sua vez, uma típica linearidade fragmentada, de modo a evocar um tom polifônico ao seu texto. Para Cavalcanti, esse processo se dá por meio de uma “dimensão híbrida” (CAVALCANTI, 2009, p.239), cujo tom poético perpassa todas os gêneros explorados pela autora.

Em *Fluxo-Floema*, especialmente, na novela “Fluxo”, a prosa úmida de Hilst encontra no corpo a potência de uma possibilidade de descobrir a si. O corpo enquanto matéria demonstra a pequenez do ser diante da imensidão do universo e do mistério contido neste. Assim, Ruiska, um dos protagonistas, afirma: “é doloroso sair de si mesmo, vem uma piedade enorme do teu corpo, uma piedade sem lágrimas, é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa (HILST, 2003, p.26).

A vastidão do mundo devora, mas condiz ao corpo a âncora que sustenta Ruiska, de modo que também diz respeito a este as marcas existentes como a certeza irrevogável da finitude da vida. Nesse território da brevidade, o protagonista faz negar a carne enquanto real, quando ressalta que “os laços de carne me chateiam” (HILST, 2003, p.28), distanciando-se dos sentidos inerentes a este para, assim, penetrar no que, de fato, acredita importar: a totalidade longe do corpo.

Em *Cartas de um Sedutor*, contudo, o corpo opera um outro sentido: a possibilidade de ser a carne a potência para compreender as questões acerca do universo. Em uma narrativa, também, híbrida, um dos protagonistas do romance, Karl, realça: “Angustiado? Alguém muito ilustre escreveu: fora do corpo não há salvação” (HILST, 2014, 142-143). Além disso, é nessa experiência diegética que mergulhamos na relação entre completude e prazer, quando Stamatius, protagonista-narrador, reafirma que “quando gozo espio a amplidão. A amplidão aqui de dentro. A que não tive. A que perdi” (HILST, 2014, p.140). Dessa maneira, em um caminho inverso ao de Ruiska, Tiu (como assim é chamado) evoca as experiências da carne para alcançar a totalidade.

Deve-se salientar que, nestas duas obras em questão, a primeira refere-se à inauguração em prosa da escritora, cujos temas estavam na seara da metafísica, embora nos liames do erotismo. Quanto à segunda obra, sua publicação aconteceu já nos anos 90, em um projeto denominado como fase erótico-pornográfico, em que *Cartas de um Sedutor* consistiu em seu encerramento. Nessa incursão na zona do pornográfico, Hilst alegava que já não se comprometeria em promover discussões tidas como sérias, de forma que se preocuparia somente com as denominadas “bandalheiras”⁵.

5 Expressão utilizada por Hilda Hilst em diversas entrevistas concedidas. Ver em: DINIZ, Cristiano. *Fico Besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

No entanto, após dois anos, época em que a tetralogia obscena já havia se encerrado, *Rútilos nada* foi publicado, o que comprova a sua não desistência em dar continuidade às suas narrativas entre o metafísico e a matéria. Nesse sentido, Lucius, personagem-narrador, empreende-se pelas transformações em que o corpo o lança:

[...] cansado de sua própria oquidão tentou verter humores, refazer-se em lago, em luz, mas torcido de ociosidade construiu para seu corpo um barco exíguo cravejado de espinhos, verdes espinhos de um ciúme opulento, úmidos longos espinhos aguçando sua própria matéria de carne, carne de Lucius antes era mansa e tépida (HILST, 2003, p.91)

Sob a perspectiva de Lucius, o corpo retorna à força irreduzível do tempo. No esgotamento desse ser fraturado, profundamente marcado diante do sujeito moderno, o corpo não encontra paz diante da intensidade e do gozo da carne, tampouco do estreito-laço com o universo, fora do corpo. Com efeito, o corpo hilstiano evoca, a todo instante e, ao longo da sua vasta obra, o deslocamento dos seus sentidos. Contudo, é por meio da escrita que há o retorno à carne, de forma a elucidar a afirmativa de que “toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo” (DELEUZE, 1974, p.90).

Por essa via, a escrita do corpo, no conjunto da obra hilstiana, inscreve-se em uma possibilidade de mergulhar a condição humana ou, ainda, como uma forma desregrar a ordem vigente, impostas de modo a cercear a liberdade de si e do outro. Seja no âmbito do sagrado, seja no âmbito do profano, é certo que os jogos linguísticos promovidos no cerne da escritura hilstiana demonstram que a *experiência interior* se dá nas “bênçãos da carne” (HILST, 2017, p.414-415). Ou seja, naquilo que a intensidade promove por meio do corpo, de modo a incorrer em possíveis canais secretos de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem hilstiana nos faz adentrar no universo da experiência radical dos limites sem prerrogativas, tal qual relata Aline Leal, em sua tese “Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille”:

atravessamos a literatura de Hilda Hilst em constante estado de clímax, de tal forma que pouco resta do enredo, da constituição das personagens, dos acontecimentos, quase tudo é suspensão do restou do rompimento dos pactos sociais, do atravessamento dos limites, quase tudo é culminância, ápice, tensão, engasgo, extintas as fronteiras apaziguadoras da existência humana. (LEAL, 2018 p.125)

Nesse aspecto, é interessante perceber as nuances e extensões do signo corpo no núcleo destas três obras, especialmente a maneira como essa experiência se transforma e se move, o que, de antemão, já nos imerge ao vertiginoso dessas experiências dos extremos. Para Pécora, “a figura de linguagem preferida de Hilda Hilst é a da amplificação, levada aos extremos da desmesura e da incongruência” (PÉCORA, 2002, p.9), cuja demanda absoluta absorve qualquer possibilidade de interação simplista.

Em *fluxo-floema*, o corpo é expresso na urgência de se compreender o todo, de modo que o de dentro é, em diversos momentos, sinônimo de confusão e distração, como quando Ruiska desabafa: “como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu” (HILST, 2003, p.27). Assim sendo, retornar a si é uma espécie de *experiência interior*, cujo ser, no momento em que busca a totalidade, é dilacerado.

Na constatação dessa fragmentação, *Cartas de um Sedutor* revela a outra faceta: a do corpo enquanto potência para alcançar a compreensão da condição humana ou, ao menos, de si. De modo que o sagrado e o subversivo operam sentidos revertidos, de modo a elucidar que também, diante da totalidade, há apenas o incognoscível:



[...] imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutra, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível. (HILST, 2014, p.190)

Já em *Rútilos nada*, o corpo representa uma força propulsora, subversiva, desde que Lucius foi “atingido pela beleza como se um tigre o lanhasse o peito” (HILST, 2003, p.88). A carne, diante desse texto, circunscreve a afetividade proibida diante de uma sociedade marcada pelos estigmas da sexualidade. Em contraposição, também é a percepção do tempo sobre esse corpo que o faz ruir com estes muros e transportar essas amarras sociais.

Em suma, o acesso ao universo das questões humanas se dará pelas sensações do corpo, deslocando-o à medida em que os limites se distendem para alhures. Na literatura de Hilda, o corpo se circunscreve na língua como uma possibilidade de não sucumbir às imposições das leis. É o corpo, ainda, que por representar o espaço insidioso das pulsões, que pode comportar a força potencial do texto.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1ªEd. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.
- BLUMBERG, M. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, NMA., and BUSATO, S., orgs. *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- CAVALCANTI, José Antônio. Cartas de um sedutor: uma poética experimental. In. *Revista Travessias*, Paraná. 2009. Disponível em < <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4162/3232>> Acesso em 30 de maio de 2018.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*. Ed: Perspectiva: São Paulo, 1975.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Trad: Maria Thereza da Costa e J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. “Prefácio à Transgressão”. In: Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.
- HILST, Hilda. Cartas de um sedutor. In: Jorge Coli (org.) *Pornô Chic*. 1ªEd, São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Fico Besta quando me entendem*. Org.: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Rútilos*. São Paulo: 2003.
- LEAL, Aline. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial; Editora PUC-Rio, 2018.
- MAGALHÃES, Antonio Carlos de M. O sagrado e a poesia na religião. In: Salma Ferraz (org.). *Pólen do divino: textos de teologia e literatura*. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: FAPESC, 2011.
- MORAES, Eliane R; A prosa degenerada. In: Jorge Coli (org.) *Pornô Chic*. São Paulo: Globo, 2014.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: ed. Siciliano, 2001.

ESCRITORAS DO SÉCULO XVIII E XIX: UM MUNDO POR DESCOBRIR

Andreia de Lima Andrade¹

PARA INÍCIO DE CONVERSA...

Neste artigo, traremos a lume três escritoras do século XVIII: Gertrudes Margarida de Jesus; Teresa Josefa de Melo Breyner; Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre (Marquesa de Alorna) e uma autora do século XIX: Ana Augusta Plácido, que ficaram à margem do cânone literário. Para Helena de Vasconcelos (2012), no século XVIII, as mulheres, que tinham dinheiro e alguma posição social, conheceram alguma liberdade e importância na sociedade. Já o século XIX, foi “pernicioso e, em muitos casos, devastador para as mulheres” (VASCONCELOS, 2012, p. 158).

ESCRITORAS DO SÉCULO XVIII: QUASE ANÔNIMAS

Em 1858, Camilo Castelo Branco escreveu um artigo sobre a Marquesa de Alorna, nele encontramos as seguintes palavras:

58

Em Portugal olham-se de vez em quando as senhoras que escrevem. Cuida muita gente, aliás boa para amanhar a vida, que uma mulher instruída e escriptora é um aleijão moral. Outras pessoas, em tom de sizuda gravidade, dizem que a senhora letrada desluz o affectuoso mimo do sexo, a cândida singeleza de maneiras, a adoravel ignorancia das coisas especulativas, e até uma certa timidez pudibunda que mais lhe realça os feitiços. Quer dizer que a mais amavel das senhoras será a mais nescia, e que a estupidez é um dom complementar da amabilidade do sexo oposto. (BRANCO, 1903, p.119)

As palavras de Camilo Castelo Branco satirizavam aquele que era, de fato, o papel atribuído à mulher. Pois, como sabemos a ela era destinado o espaço doméstico, no entanto, apesar desta realidade, em Portugal, entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, vemos que algumas mulheres não se conformaram à este modelo. Dentre elas estão Gertrudes Margarida de Jesus; Teresa Josefa de Melo Breyner e Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre (Marquesa de Alorna). Escritoras alijadas do cânone literário do século XVIII, algumas com ínfima fortuna crítica.

Gertrudes Margarida de Jesus escreveu e publicou, em 1761, a *Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres, com argumentos colhidos na história*, em resposta à obra de Frei Amador do Desengano – *Espelho no qual claramente se veem alguns defeitos das mulheres*, de 1761, que acusava o sexo feminino de ignorância, inconstância e formosura². Esta informação sobre o conteúdo da obra do clérigo, nos passa a impressão do quanto ela coadunava com o pensamento machista da época, o mesmo criticado por Castelo Branco, uma vez que ao acusar a mulher de ignorante e inconstante, a elogia, chamando-a de formosa. Não temos maiores informações sobre a escritora, nem sobre o Frei, no entanto, destacamos o teor feminista de sua obra, a ousadia e a defesa que ela empreende para com a mulher.

1 UFRPE

2 Informações retiradas do dicionário das professoras Flores, Duarte e Moreira. Para apresentação das demais escritoras também recorremos ao dicionário das pesquisadoras.



Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres foi colocada a margem da tradição literária, não se tem notícia desta obra no cânone literário português. Por isso, trouxemos este recorte, além de alguns trechos da própria obra, a fim de mostrar o conteúdo inovador para a época. A escritora se apresenta, na obra supracitada, tomando partido em defesa das mulheres: “he a defesa tão natural em todo genero de individuo, que ainda o mais vil insecto, quando se vê offendido, procura, pelo modo que lhe é possível desaggravar-se³” (JESUS, 1761, p.3). Em seguida, ela utiliza uma metáfora, comparando a mulher à formiga e o homem ao leão. Numa leitura apressada, podemos imaginar que Gertrudes M. de Jesus coloca o sexo feminino na categoria de frágil, pequeno, inofensivo, e o masculino forte, dominador, feroz. Porém, ela quer ressaltar a força da mulher, quando diz que até a formiga reage quando está prestes a ser esmagada. Assim também, ela quando se viu insultada, procurou defender-se com as mesmas armas com que foi ofendida. Portanto, através da escrita, ela ia combater as acusações falsas feitas às mulheres, por um homem, no caso em questão, o irmão Amador do Desengano, a quem a carta se dirige.

Assim, depois de dizer que os homens nem sempre falam apoiados na razão e que sempre vão atrás de suas desordenadas paixões. Visão peculiar, e deveras interessante, pois atribui ao sexo masculino um caráter passional, que certamente não era muito admitido na época, a não ser na arte. Ela, com certa ironia, dialoga com a tradição literária escrita por homens.

Eu tenho por evidente, que aquelles, que com mais frequencia, a fealdade pintão os defeitos das mulheres, são os que mais solícitos, e cuidadosos idolatráo o mesmo que offendem. Veja Euripides, com quem V.C nos argumenta: Foy este homem em fummo maldizente das mulheres em quantas tragédias fez; e segundo Atheneo, era emantissimo dellas no particular, desorte que maldizia-as na praça, e adorava-as em casa [...]. (JESUS, 1761, p. 5)⁴

59

A assertiva acima sugere que os homens atacam as mulheres por não serem correspondidos em seus desejos. Ela confirma este argumento em seguida: “há homem tao malévolo, que diz, que huma mulher não he boa só porque ella não quis ser má: e assim desaffoga sua execranda paixão em atrozes vinganças” (JESUS, 1761, p. 6). Com um humor irônico ela vai construindo seus argumentos e contestando a carta do Frei Amador. De acordo com Ruiz (2009, p. 40), a defesa se fez:

[...] pela comparação entre os poderes dos sexos e pela alusão à participação da mulher nas letras. Além disso, ela logo vai destacando, com subtileza, os seus conhecimentos de História ou de Latim, como se o seu interlocutor masculino também dominasse tais matérias (ou devesse dominá-las). E termina, contrariando o estilo do seu interlocutor: “Fico para servir a V.C.” (*Primeira carta apologética*, em favor e defesa das mulheres, p. 13) [...] – ainda que as fórmulas possam ser lidas como irônicas formalidades.

É perceptível a erudição de Gertrudes M. de Jesus e a tentativa constante de deslegitimar a opinião dos homens. Ela também discorre sobre a atividade literária exercida por ambos os sexos, mostrando a disparidade existente à época. E com o mesmo tom jocoso, diz que se as mulheres tivessem liberdade e tinta, pintaria o homem assim como ele as pinta.

Como dissemos, os agravos cometidos contra as mulheres, em *Espelhos críticos – cartas apologéticas*, foram três: ignorância, inconstância e formosura. Assim, para combater o defeito da ignorância, ela justifica pela falta de acesso à educação e à Universidade. Porém, cita várias mulheres letradas e de maneira sutil surge entre os exemplos dados, como mulher culta e que domina a arte da escrita tanto quanto o homem,

3 Grafia tal qual o original. Documento disponível online no site da Biblioteca Nacional de Portugal <http://purl.pt/22743/4/381557_PDF/381557_PDF_24-C-R0150/381557_0000_rosto-16_t24-C-R0150.pdf>. Acessado em 20.05.2019

4 As transcrições da obra de Gertrudes Margarida de Jesus está respeitando a grafia da época.

já que está respondendo a altura o insulto sofrido. Quanto a inconstância, ela remonta a D. Izabel, Infanta da Hungria, avó da Rainha Santa Izabel de Portugal, como exemplo de obstinação e fidelidade. Mesmo viúva do rei Ludovico Landgrave da Ásia e Turíngia foi tamanha a sua constância no amor ao falecido que todos da corte ficaram admirados. Ainda, cita outros nomes, como “[...] uma Marianne; uma Natália; huma Christina; não faço menção das Semiramis, das Zenobias; das Arrias; das Thomiris e Artemizas e de outras muitas, que a referir todas nunca acabaria [...]” (JESUS, 1761, p. 12). Já a formosura, ela trata na segunda carta, não realizamos a leitura desta outra obra.

Teresa Josefa de Mello Breyner é autora da tragédia, em versos, *Osmia*, em 1788; obra premiada pela Academia das Ciências de Lisboa. Deixou sonetos e poesias compiladas e mandadas copiar pelo poeta e amigo Elpino Duriense, hoje sob a guarda da Biblioteca Nacional de Lisboa. Usou o nome arcáico Tirce e foi amiga íntima da Marquesa de Alorna.

As informações sobre Teresa Josefa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro limitam-se frequentemente a pequenas notas biográficas em obras de caráter geral ou, na bibliografia relativa ao século XVIII português, a aparições em qualidade de amiga da Marquesa de Alorna, a quem a Condessa deve o seu nome arcádico de Tirce. Sabe-se desta autora que publicou uma peça teatral de relativo sucesso em 1788, *Osmia*, que conheceu mais três edições até 1835 e uma tradução para o espanhol em 1798, que, para além da Marquesa de Alorna, teve relação com alguns dos principais intelectuais iluministas do seu tempo. Mas na figura da Condessa unem-se dois fatores que fazem interessante o seu estudo e ajudam a compreender o papel do Iluminismo, as suas instituições e os seus cultores em Portugal: por um lado a reivindicação de um papel mais ativo das mulheres na cultura e a mudança de perfil das escritoras que esta conleva, e, por outro, a função atribuída ao teatro pelos próprios iluministas. (BELLO VÁZQUEZ, 2005, p. 1-2)

60

Das informações presentes na citação, destacamos o diálogo que podemos estabelecer entre as ponderações da Condessa a respeito da educação da mulher e as propostas feitas, algumas décadas antes, por Luís António Verney. Embora, no último capítulo de *O verdadeiro Método de Estudar* (1746), Luís António Verney tratasse sobre a necessidade de instrução da mulher na sociedade, no entanto, a motivação era totalmente voltada à intimidade do lar, em favor da educação dos filhos e para que os homens tivessem esposa, filha e irmã com quem conversar, encontrando em sua “casa um lugar de lazer intelectual” (BELLO VÁZQUES, 2013, p. 4 – 5). Desta feita, a educação feminina seria subordinada à masculina, tal qual era o seu papel na sociedade. Segundo Bello Vázquez (2013, p. 5), a condessa do Vimieiro refletiu em sua correspondência sobre esta temática, e se posicionou como “defensora da igualdade entre os sexos indo contra aqueles que colocavam as mulheres em posições subalternas, particularmente Rousseau (“Eu bugiar! com estas cans!”).”

Teresa de Mello Breyner defendia a existência de uma instrução feminina independente da masculina, indo de encontro ao que apregoara Luís Antônio Verney, já que este assinalava que as meninas deveriam ter lugares regrados para a educação. Parece que Breyner não escreveu textos teóricos a respeito do assunto, mas tratou do tema em suas correspondências e na tragédia publicada, *Osmia*⁵:

Frente à concepção burguesa dos estudos femininos de Verney, temos a posição elitista de Teresa de Mello Breyner. Mulher da primeira nobreza de Corte: com responsabilidades de representação pública da sua casa, a sua formação não se reduz aos elementos básicos os quais assinala Verney, e distancia-se de um in-

5 Em *Osmia* Mello Breyner oferece um modelo de língua, de comportamento ante a situações de crise, um paradigma de concepção da história, uma referência de atuação para as mulheres (aristocratas), e, um modelo de atuação para a rainha (muita ousadia, não?) (BELLO VÁZQUES, 2004, comentário nosso).



tento de reduzir a educação feminina a uns mínimos destinados a formar esposas e mães burguesas frente aos máximos de uma educação aristocrata como a sua ou a doutras mulheres como Leonor de Almeida. (BELLO VÁZQUEZ, 2013, p. 6)

Diante do exposto, podemos dizer que a participação de Teresa de Mello Breyner na literatura portuguesa, do final do século XVIII, está imbuída de polêmicas: o debate relativo às novas correntes pedagógicas, a questão da igualdade das mulheres, a concepção do teatro, o posicionamento ideológico em relação ao Iluminismo, com a identidade nacional e com a língua portuguesa. Ela toma partido em todas estas questões. Participou da academia das Ciências de Lisboa, da Nova Arcádia lusitana, que protegeu e acolheu em seu castelo (BELLO VÁZQUEZ, 2004).

Aqui, gostaríamos de ressaltar que, conforme Anastácio, as escritoras, do século XVIII, participavam efetivamente da vida literária. Nos encontros que eram realizados parece que havia muita produção oral, recitação de poemas que se perderam, textos que não chegaram ao público, “Quartas-feiras de Lereno, onde depois de um bello almoço se tocavam alguns instrumentos de curiosos e improvisava o Caldas cantando, e se liam as obras que fazíamos para serem lidas na Academia” (BRINGE *apud* ANÁSTACIO, 2002, p. 429).

No artigo “Dá uma risada quando ouvires...” transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner”, Raquel Bello Vázquez analisa a correspondência de Mello Breyner com a Marquesa de Alorna, grande amiga, e mostra a relevância da condessa do Vimieiro na vida interna da Academia. Este texto ratifica, o que dissemos anteriormente, a participação dela e de outras mulheres como sócias e acadêmicas. Isto vai na contramão da sociedade da época e corrobora a ideia, já exposta, de que a mulher aristocrata, do século XVIII, parecia ter mais liberdade do que a do século XIX. Entretanto, isto não significa que eram bem vistas e que tudo ocorria com naturalidade. Na verdade, estamos, só destacando um fato interessante, ao mesmo tempo, mostrando o quanto nas diversas épocas houve mulheres que não se conformaram ao sistema vigente. Inclusive, a esse respeito, em uma das cartas à Leonor de Almeida, Breyner fala das críticas que sofria, oposição dentro da corte, o que impediu, naquele momento, a proteção da rainha D. Maria I à Academia das Ciências de Lisboa, nos primeiros anos.

61

Mello Breyner move-se constantemente no espaço da indeterminação entre a sua vocação divulgativa e o receio a receber críticas negativas ou a sofrer especulações sobre a autoria das suas obras, o que ela atribui ao facto de serem assinadas por uma mulher. (BELLO VAZQUÉZ, 2004, p. 170)

A assertiva acima mostra a insegurança de Mello Breyner em tornar pública sua obra, pelo simples fato de ser mulher. Porém, a despeito de qualquer incerteza, ela decide apresentar *Osmia* no concurso da Academia das Ciências de Lisboa, no entanto, mantém seu nome em oculto. O que mostra uma situação paradoxal, pois, mesmo frequentando as assembleias árcades, se inserindo no mundo das letras, participando ativamente da corte, demonstrando seu posicionamento político e a defesa pelo feminino, a autora não nomeia sua obra. Entretanto, pode ter sido uma grande estratégia, uma vez que, se ela se ressentia que as autoras sofriam críticas, simplesmente pelo fato de ser mulher, o ocultamento, pode ter sido para que a obra fosse julgada sem o peso do gênero. Apesar de ser uma simples especulação nossa, não vamos nos aprofundar, contudo, corroboramos a hipótese como este trecho da carta escrita à Leonor Almeida “mandame e dá huma rizada quando ouvires, que *Osmia he do P. Fran.*” “Jozé Freyre e, q quem a ofereceo à Academia a tinha comprado entre os seos manuscritos⁶” (MELLO BREYNER *apud* BELLO VAZQUÉZ, 2004, p. 172). A autoria da obra foi atribuída a um homem, já que uma mulher não teria capacidade intelectual para tamanha produção.

6 (IAN-TT, Casa Fronteira Aloma, n.o 223, Alcoentre em 24 de Jan. O de 1789; itálicos no original).

Outra personalidade de muito destaque, no século XVIII, é Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancastre, a Marquesa de Alorna. Aos oito anos foi enclausurada no convento de Chelas, com a irmã e a mãe. Em virtude de um atentado sofrido por D. José I, o pai da Marquesa foi preso, pois foi atribuído aos Marqueses de Távora a tentativa de regicídio. No convento, ela dedicou-se à leitura e ao cultivo da filosofia, música, pintura, estudo de línguas (francês, italiano, inglês, latim e árabe) e da poesia. Segundo Anastácio (2009, p. 14):

A circunstância de ter crescido no convento marcou profundamente a personalidade e a obra de D. Leonor de Almeida, que viveu de forma dramática a separação do pai e do irmão e se representará a si própria, na sua obra poética, com um ser triste, marcado pelo infortúnio, vítima do despotismo e da tirania.

As correspondências enviadas ao pai e a Teresa de Mello Breyner mostram o interesse dela por poesia, e as estratégias que utilizava para realizar leituras e conseguir ter lições regularmente.

Ainda durante o tempo que D. Leonor viveu reclusa, a fama do seu talento espalhou-se em Lisboa. As cartas que lhe foram enviadas a Condessa do Vimieiro confirmam que a jovem poetisa adquirira já em 1770 uma assinalável reputação como mulher de letras, aspecto que terá funcionado como incentivo à aproximação não só desta senhora mas, também, de Joana Isabel de Lancastre Forjaz, duas mulheres escritoras que gozavam de renome na época e que presidiam assembleias frequentadas por escritores e por intelectuais. (ANASTÁCIO, 2009, p. 16)

A autora recebeu o nome árcade de Alcipe, de seu amigo Filinto Elísio. Após a morte do marido, o Conde de Oeynnhausen, ela dedicou-se à criação dos filhos, contudo, conforme Anastácio (2009) parece que o afastamento das atividades literárias não durou muito tempo, pois documentos apontam para o relacionamento literário com a D. Catarina Micaela de Lancastre e com alguns poetas da Academia de Belas Letras (também conhecida como Nova Arcádia). Inclusive, é datado do mesmo período o entrosamento com Manuel Maria Barbosa du Bocage, “comprovado não só pela troca de poemas entre ambos, mas, também, pelo fato de o nome da Condessa figurar entre os subscritos do II tomo das suas Rimas, 1799” (ANASTÁCIO, 2009, p. 19).

Apesar de Leonor de Almeida ser a poetisa menos esquecida, em comparação com as demais referentes ao século XVIII e início do XIX, ainda assim, pouco da sua obra poética foi publicada em vida, muito se perdeu. Em relação ao seu espólio, o que mais se tem documentado está presente nas correspondências (ANASTÁCIO, 2009):

Como se sabe, D. Leonor de Almeida Portugal era neta dos Marqueses de Távora, executados publicamente em janeiro de 1759, tendo sido encerrada aos oito anos de idade, no convento de Chelas, juntamente com sua mãe e irmã, durante dezoito anos. Entre os documentos que se preservam relativos ao período que a família permaneceu encerrada, conta-se a correspondência trocada entre D. Leonor e seu pai, preso no forte da Junqueira, bem como uma série de cartas dirigidas a D. Teresa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro, parente, amiga e visita assídua do convento durante o período de clausura forçada das três senhoras Alorna. Estas missivas, documentam o modo como circulavam os textos entre os membros da aristocracia letrada portuguesa. (ANASTÁCIO, 2009, p.51)

Nestas cartas, o leitor que tenha interesse de se debruçar num estudo mais acurado sobre a Marquesa, verá os conselhos dados pelo pai para que ela não escreva sobre o amor, pois não convém a uma moça tais conteúdos, são relatadas as visitas dos poetas, por meio de tais suscita todo amor a poesia. Através das correspondências, conhecemos o descontentamento com a política do Marques de Pombal e a insatisfação de sua vida no convento. Ainda segundo Vanda Anastácio (2009, p. 53):



A consulta dos abundantes acervos de poesia manuscrita setecentista preservados nas bibliotecas e arquivos portugueses e brasileiros, bem como a consulta de fontes contemporâneas como as correspondências, as memórias e até os relatos de viajantes estrangeiros, permitem entender que a poesia lírica fazia parte integrante das formas de sociabilidade das elites cultas e tinha público escolhido, restrito mas significativo e, sobretudo, socialmente influente. Foi para esse público que escreveram as mulheres escritoras activas então, e foi graças à sua aceitação junto dele que puderam desempenhar um papel activo no campo intelectual pela sociedade sua contemporânea.

Assim, mesmo vivenciando um paradoxo, pois, às mulheres foi negado um papel na sociedade, no entanto, algumas conseguiram anuir ao mundo das letras. Para conhecer as obras e biografias destas escritoras setecentistas, como de períodos anteriores, e por vezes de séculos posteriores, muitas vezes precisa-se consultar os documentos, as cartas e os periódicos que circulavam a época. Em se tratando de Leonor de Portugal, através da epistolografia, podemos reconhecer os poemas produzidos quando ela estava no convento, inclusive contemplar a paisagem avistada e o sofrimento da clausura.

Deitei-me sobre a fresca relva um dia,
E dando a um sono leve alguns instantes
Com os prazeres sonhei, que lá distantes
Debuxava a estragada fantasia.

Esta estrofe pertence ao poema “Feito na Cêrca de Chelas”, primeiro soneto de Alcipe. O eu-lírico está fisicamente num espaço que o leva a sonhar, “a fresca relva”, que denota liberdade, no entanto, o onírico não se demorou, uma vez que só se rascunhou a “estragada fantasia”. Apesar de uma leitura superficial, podemos dizer que este poema da mocidade remete a uma possível relação com uma poética que retrate os anseios da Marquesa, vale ressaltar que este texto foi escrito quando ela tinha 15 anos de idade. Numa das cartas que o pai, D. João de Almeida Portugal, lhe escreveu, falou que o sentido que ela dava às poesias era “para passar o tempo menos triste” (ANASTÁCIO, 2009, p. 117). Essa mesma ideia tinha a poetisa, inclusive, deixou isto registrado também numa correspondência que enviou a uma sobrinha. Ao falar que não devia imprimir seus poemas, pois foram escritos para “adoçar instantes” (ALMEIDA *apud* ANASTÁCIO, 2009, p. 117). Acreditamos que este receio em publicar a obra que, tanto Alcipe, quanto Tirse tinham, se devia ao fato de serem mulheres. Em se tratando de Leonor de Portugal, havia mais um agravante, pertencer a família dos Távora.

Este parco material aqui amealhado é só uma pequena amostra do vanguardismo dessas mulheres setecentistas. Ousar escrever um gênero novo, abordar temática relacionada à educação feminina, dar voz a mulher são algumas das ações destas escritoras aqui apresentadas. Gertrudes Margarida de Jesus ousa responder a um clérigo, inclusive citando o nome na carta por ela produzida. Teresa de Mello Breyner além de redigir uma peça de teatro, ainda concorre em pé de igualdade com os escritores do sexo masculino quando a inscreve no concurso. A Marquesa de Alorna, a despeito de todo o infortúnio vivenciado pela família e por ela, não se deixou abater, nem mesmo diante da perseguição política do Marques de Pombal.

SÉCULO XIX: A MULHER ESCRITORA

Outra escritora que ficou à margem foi Ana Augusta Plácido, Condessa de Sousa Botelho. Conhecida na história pelo escândalo envolvendo ela e o escritor Camilo Castelo Branco. Foram julgados e absolvidos, depois de um ano presos na cadeia da Relação do Porto. Após trinta anos de vida conjugal, Ana Plácido e Camilo Castelo Branco casaram-se no civil. Ela publicou *Luz coada por ferros* (1863); *Aurora, drama em três actos* (1864), em folhetim no Jornal Vimarense; *Regina*, em folhetim da Gazeta literária do Porto. *Herança*

de lágrimas foi publicado em 1871, com o pseudônimo de Lopo de Sousa. Existem outras publicações em folhetins e contribuições em vários jornais e revistas literárias de Portugal e também do Brasil. Segundo Fabio Mario da Silva (2014, p.151):

Uma das figuras centrais, ou mesmo a figura-chave, dentro do universo de tentativa de profissionalização da escritora, é, certamente, Ana Augusta Plácido (1831 – 1895) que, por ter sido mulher de um dos grandes nomes da literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco, permanece à margem da literatura. Diferentemente do seu cônjuge, não encontramos reedições de suas obras e muitos de seus textos nunca foram, sequer, reunidos em livro, permanecendo esparsos e sem um devido tratamento: “Ana Plácido viu-se esmagada pela própria experiência romanesca. O seu nome não se autonomizou. Permaneceu sempre associado ao de Camilo” (DAMAS CABRAL *apud* SILVA, 2014, p. 151).

Diferentemente das demais escritoras, Ana Plácido escreveu um gênero literário que só fora cultivado por uma mulher, antes dela, Teresa Margarida da Silva e Orta, no século XVIII. Esta foi a primeira romancista portuguesa, publicou, em 1752, *Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Clymenea e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, sob o nome de Dorothea Engrassiva Taveda Dalmira (SILVA, 2014). Já Ana Plácido, conforme dito acima, escreveu o romance - *Herança de lágrimas*, o livro de contos *Luz coada por ferros*, - e publicou em alguns folhetins, no entanto, existe algo interessante na forma como assinava suas obras. Ela utilizava as iniciais A.A e depois adotou dois pseudônimos: Lopo de Sousa e Gastão Vidal de Negreiros. De acordo com Silva (2014, p. 152):

[...] essa mudança de assinaturas, entre o verdadeiro nome, o anonimato, pseudônimos masculinos, e o título de nobreza que proporcionara o casamento com Camilo, parece revelar uma procura por uma inscrição autoral, como também, cremos, constituir uma estratégia para se proteger, devido ao processo de adultério (em 26 de março de 1860) que envolveu o seu nome, logo nos primeiros anos da sua produção literária.

Esta hipótese levantada por Silva (2014) parece ser confirmada na introdução da obra *Luz Coada por Ferros*, feita pelo escritor Júlio César Machado:

Não sabe talvez a autora deste livro, que estamos num país em que a primeira coisa que uma senhora de talento tem que fazer-se perdoar, é o seu talento mesmo. É tão cómodo dispensar-se uma pessoa de ter espírito, que os sensaborões nacionais formaram uma seita para castigar os que o têm; entre os homens a forma de punir o talento é desviá-lo dos destinos públicos, não lhe recompensar o heroísmo da luta, e, depois de o desdenhar, caluniá-lo um dia; entre as senhoras o que se usa, é espalhar o boato de que a sua superioridade não as deixa atender a mais do que ao egoísmo e à vaidade, sem consentir nunca que as domine a veemência de sentimentos, que formam o condão e a sorte da mulher [...]. (MACHADO, 1995, p. VI e VII)

A obra citada foi escrita enquanto Ana plácido estava presa, na cadeia do Porto. É perceptível, pela introdução, como lidava a sociedade portuguesa com a produção de autoria feminina, logo, é plausível dizer que a autora desde o início optou por utilizar as iniciais, depois assumiu pseudônimos masculinos e só quando regularizou a situação matrimonial com o escritor Camilo Castelo Branco, adotou o nome de Viscondessa de Corrêa Botelho, segundo Silva (2014, p. 152) “para demonstrar à sociedade que a tinha condenado que, para além de um título de nobreza, uma mulher pode erguer-se depois de muitas difamações”. Ao voltarmos para a citação, veremos que inclusive a mulher da época não via com bons olhos uma mulher escritora, a viam como perigosa – “as mães indicam-na às meninas como perigosa” – e a difamava de vaidosa e egoísta. De acordo com Conceição Flores (2015, p.31):



De Ana Plácido pode-se dizer que foi uma mulher corajosa, que rompeu com os ditames do patriarcado, tendo sido, por isso, marginalizada da sociedade. Ela tomou as rédeas do seu destino, ato de “extraordinária bravura” (STEINER *apud* VASCONCELOS, 2005, p. 23) que a deixou vulnerável e gerou consequências que a acompanharam por toda a vida.

Vemos esta escritora como uma mulher à frente de seu tempo, assim como as demais expostas neste trabalho, no entanto, Ana Plácido é a primeira a buscar a profissionalização; se sustentar como escritora, utilizando-se do dinheiro recebido por seu trabalho para ajudar no sustento do lar. Segundo Alonso (*apud* SILVA, 2014, p. 155):

[...] não há dúvida que Plácido alimentou o intuito de questionar as limitações – interiorizadas pelas próprias mulheres – dos seus horizontes de expectativas. E em vários momentos da obra ficcional a tentativa de viver de forma independente chega a ser apresentada como preferível a uma situação humilhante.

O estudioso Fabio Silva (2014) acrescenta que Ana Augusta Plácido é a primeira autora a tentar a profissionalização da escrita, “já que o desejo de independência financeira passava pelo reconhecimento da sua produção e, conseqüentemente, de valor canônico ligado à ascensão financeira (SILVA, 2014, p. 155). As escritoras apresentadas no primeiro tópico do artigo não demonstravam interesse em se auto afirmar como escritora, vimos mais o desejo em ser uma voz numa sociedade que sempre buscou ocultar a mulher. Vale lembrar que tanto a Marquesa de Alorna quanto a Condessa do Vimieiro não tiveram a intenção de publicar sua obra, dentre os motivos elencados, um deles se devia ao fato da condição feminina. Assim, observamos que cada uma, ao seu tempo, foi tentando conquistar um pequeno espaço neste mundo liderado pelo homem e negado, de forma veemente, a mulher. Entretanto, assistimos em Plácido o abrir deste caminho: a busca pela profissionalização e a possibilidade de fazer parte do cânone literário.

65

Neste sentido, trazemos uma curiosidade que mostra como nossa sociedade patriarcal, invisibiliza a autoria feminina, e mesmo Ana Augusta contribuindo com revistas, escrevendo em folhetins, continuou à margem. A casa onde morou com Camilo Castelo Branco, em São Miguel de Ceide, era propriedade do filho Manuel, herança recebida do pai Pinheiro Alves. Hoje, a casa abriga o museu Camilo Castelo Branco, é perceptível a ausência do nome de Ana Plácido. Conforme Conceição Flores (2015, p.31), “A casa museu é de Camilo Castelo Branco, escritor que pertence ao cânone literário português. Não há lugar para a escritora que costuma ser citada como a ‘mulher fatal de Camilo’”.

REFERÊNCIAS

ALORNA, Marquesa. *Obras Poéticas*. Tomo I. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1844.

ANASTÁCIO, Vanda. *A Marquesa de Alorna (1750 – 1839)*. Lisboa: Prefácio, 2009.

_____. “Mulheres varonis e interesses domésticos” (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). *Actas do Colóquio Literatura e História*, 2002.

BELLO VASQUES, Raquel. “Dá uma risada quando ouvires...” transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner. In: TOSCANO, Ana Maria da Costa (org.). *Mulheres Más*. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico. Portugal: Univ. Fernando Pessoa, 2004

_____. “Feminismo e Aristocracia no projeto ilustrado de um teatro nacional – Tereza de Mello Breyner. *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanas*, 2005.

_____. Sentimentos e razão. Contributos para uma interpretação social dos elementos sentimentais e afetivos na correspondência de Teresa de Mello Breyner. *Cenários*, Porto Alegre, nº7, 1º semestre, 2013

BRANCO, Camilo Castelo. *A Marquesa d’Alorna*. In: *Esboços de Apreciações Literárias*, Lisboa: Livraria Moderna, 1903.



FLORES, Conceição (Org.) *Dicionário de Escritoras portuguesas: das origens à atualidade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

_____. Ana Plácido: uma mulher à frente do seu tempo. *Revista Ártemis*, volume XIX, Jan – Jul, 2015.

JESUS, Gertrudes Margarida de. *Primeira carta Apologética, em favor, e defesa das mulheres, escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, ao Irmão Amador do Desengano, 'com a qual destroe toda a fabrica do seu Espelho Crítico. E se responde ao terceiro defeito, que nelle contemplou'*. Lisboa: Off. De Francisco Borges de Sousa, 1761.

MACHADO, Júlio César. Introdução. In: PLÁCIDO, Ana Augusta. *Luz coada por ferros*. Porto: Lello & Irmão, p. VI-XV, 1995.

RUIZ, Betina dos Santos. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII: os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anônimos*. 2009, 101f. Mestrado (Dissertação em Literatura). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Lisboa. 2009.

_____. *Matrizes para um estudo da literatura feminina: uma literatura comparativa de Sórora Mariana Alcoforado e Sor Juana Inés de La Cruz*. 2010, 215f. Mestrado (Dissertação em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

SILVA, Fabio Mario. *A autoria Feminina na Literatura Portuguesa: reflexões sobre as teorias do Cânone*. Lisboa: Colibri, 2014.

VASCONCELOS, Helena. *Humilhação e Glória*. Quetzal Editores, 2012.



UMA LEITURA SIMBÓLICA DOS RITOS DAS ÁGUAS EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Antionielle Menezes Souza¹

PALAVRAS INICIAIS

No romance *Perto do Coração Selvagem* (1944), Clarice Lispector nos apresenta a personagem Joana constantemente imersa em seus fluxos de consciência a nos expor a sua geografia interior. É interessante observar que em meio a esses mergulhos existenciais Joana ora está no passado, ora no presente, deixando claro que o principal fio condutor da narrativa é a memória. Clarice com seu estilo inconfundível e inovação na escrita ao elaborar a narrativa *PCS*² que conta a trajetória da personagem Joana, personagem autêntica e repleta de perguntas desde muito criança. Para a grande maioria o romance é complicado, a começar por sua estrutura não linear até a construção da personagem, que foge aos padrões do até então romance tradicional.

A ruptura na linearidade do romance acontece de forma abrupta e em alguns momentos o leitor será surpreendido pelos fatos sendo ora narrados por Joana, ora pelo narrador, algumas vezes temos a falsa sensação de que pulamos algumas páginas do livro. Clarice fez brotar na literatura brasileira um novo estilo na arte de escrever, já que em seus romances prevaleciam a sondagem psicológica do indivíduo, o monólogo interior, o mergulho do narrador no âmago do/da personagem, no seu fluxo de pensamento. Com esse estilo buscava atingir as camadas mais profundas da consciência e da alma humana, buscando constantemente o sentido da vida e da própria arte de escrever.

Na concepção de Antonio Candido, em seu artigo *No raiar de Clarice Lispector* (1977), um “romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim” (CANDIDO, 1977, p. 127). Ainda mediante a ótica de Candido:

A narrativa se desenvolve a princípio em dois planos, alternando a vida atual com a vida da protagonista. A sua existência presente, aliás, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos, que sentimos conscientes e escolhidos, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior. (CANDIDO, 1977, p. 129)

Conforme relatado por Candido, *PCS* é dividida em duas partes e cada capítulo possui um título, na primeira parte do livro os capítulos se alternam entre a Joana criança e a Joana mulher em que são expostos fatos e situações diárias, assim como a sua insatisfação com acontecimentos externos e internos à sua vida. Já na segunda parte do livro Joana apresenta-se em sua fase adulta, repleta de insatisfações e altamente reflexiva acerca do seu cotidiano e daqueles que a rodeiam, busca constantemente respostas para o emaranhando de perguntas que habitam o seu íntimo.

¹ Mestre em Letras, pela Universidade Federal de Sergipe; professora na Faculdade Estácio de Sergipe; Coordenadora de disciplina no Curso de Letras Espanhol – CESAD/UFS.

² Doravante a partir deste momento utilizaremos a sigla PCS para nos referenciarmos ao romance *Perto do coração selvagem*.



Joana não se adequa aos lugares que passa e nos insinua uma vocação especial “a certeza de que dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de emprega-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera?” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Essa tal ‘vocação para o mal’, a inadaptabilidade aos lugares somada ao desconhecimento de si mesma fazem parte da narrativa. Joana está em constante busca por sua existência e impulsionada pelo desejo de encontrar um motivo para viver, nesse ínterim conhece o professor Daniel, que se torna o grande amor platônico da menina, já adolescente, além de seu refugio em meio às problemáticas vividas.

“Estava solta das coisas, de suas próprias coisas, por ela mesma criadas e vivas. Largassem-na no deserto, solidão das geleiras, em qualquer ponto da terra e conservaria as mesmas mãos brancas e caídas, o mesmo desligamento quase sereno” (LISPECTOR, 1998, p. 176). Após o rompimento no casamento, Joana é constantemente seguida por um homem, cujo nome não aparece na narrativa. Em determinado dia Joana o acompanha e vai até a residência do tal homem misterioso, como manteve alguns encontros, nele a personagem encontrava abrigo. O homem a vê como “inocente e pura. Via-lhe com os traços infantis, as mãos eloquentes como as de um cego. Ela não era bonita, pelo menos desde homem nunca sonhara com aquela criatura, nunca esperara.” (LISPECTOR, 1998, p.163).

Depois de algum tempo o desconhecido viaja e deixa-lhe uma carta, insinuado que voltaria e solicitando que Joana o aguarde, porém, ela decide embarcar na sua própria viagem “cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada.” (LISPECTOR, 1998, p. 194). Nesse momento Joana entregasse completamente aquilo que não conhece sobre si mesma, sem receios e sem amarras, pronta para iniciar uma nova vida.

68

É interessante frisar que os acontecimentos narrados no livro não conduzem para o costumeiro clímax, ao contrário, este, aparece de modo repentino e a ‘qualquer momento’, também, não encontramos definida uma hierarquização dos momentos vividos por Joana, todos os fatos acontecidos são narrados de modo que corroboram com o processo de individuação pelo que passa a personagem. Destaca-se, também, o papel da mulher em meio a sociedade moderna e patriarcal, apesar de não ser o nosso foco nesse trabalho de pesquisa, são levantados questionamos quanto ao ser feminino dentro da estrutura da sociedade.

Notamos que os momentos de maior relevância na narrativa são aqueles em que acontecem as epifanias, neles a personagem toma consciência de fatos importantes de sua vida, provocando, em alguns momentos, desequilíbrios interiores e posteriormente mudanças significativas nas atitudes de Joana.

Em meio às inúmeras situações da jornada da personagem Joana surge a presença da figura simbólica da Mãe Universal. É importante salientar que essa manifestação da deusa, figura benigna e maligna, é apresentada na jornada mitológica de maneira diferenciada quando o aventureiro é uma jovem Segundo Campbell:

[...] costuma ser representada como um casamento místico (hierógramos) da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo. Trata-se da crise no nadir, no zênite ou no canto mais extremo da Terra, no ponto central do cosmo, no tabernáculo do tempo ou nas trevas da câmara mais profunda do coração. Ela modelo dos modelos de perfeição, a resposta a todos os desejos, de onde provêm as bênçãos da busca terrena ou divina de todo herói. (2007, p.111-112)

A presença da Grande Deusa se manifesta na jornada de Joana, que após o encontro com a configuração do mal na narrativa. A personagem, “instintivamente”, movida pelos impulsos do seu inconsciente coletivo, busca o encontro com a natureza, em especial, com as águas, um momento singular e belo na narrativa e no percurso de Joana. Este ser maléfico e aterrorizador, que a tia, traz repugnância à Joana, conforme podemos verificar no excerto abaixo:



Oh o terrível desapontamento – a tia viu por alguns momentos as pernas magras e descobertas da sobrinha correrem, correrem entre o céu e a terra, até desaparecerem rumo à praia. [...] e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo. [...]O vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgada, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca. [...] até receber a água nos pés. [...] bebeu um pouco de mar [...] apenas a linha verde comprida.” (LISPECTOR, 1998, p. 37-38).

É notável a presença dos elementos da natureza na narrativa, o que simboliza a união e majestade desta; na concepção de Campbell traz força, já que configura fonte de vida e esperança e “o herói que estiver sob a proteção da Mãe Cósmica nada sofrerá.” (CAMPBELL, 2007, p. 76). Assim, encontramos a importância da simbólica união entre a humanidade e natureza, para esse primeiro passo em direção à fonte universal. Esta fonte de vida, segundo os estudos de Raissa Cavalcanti conceitua da seguinte maneira:

Tétis (Tethys), a esposa de Oceano e a deusa do mar [...] considerada a mais jovem das titansias, é uma das filhas do casal primordial, Urano e Gaia. Ela, junto com seu irmão Oceano, o representante da potência masculina da água, realizaram o hierogamos do masculino com o feminino, o casamento sagrado, a união das duas forças divinas. [...] o Deus Pai-Mãe, simbolizando a Totalidade manifestada, o ponto onde se dá o início da criação do universo. (1998, p. 156)

Consoante Cavalcanti, verificamos os estudos de Campbell que preconizam a importância dessa imersão nas águas, no cosmos, para a renovação, nutrição e proteção. Essa imagem arquetípica que também que sinônimo de purgação, traz a estabilização e renascimento, assim, segundo Campbell:

Ela é o Poder Cósmico, a totalidade do universo, a harmonização de todos os pares opostos, que combina prodigiosamente o terror da destruição absoluta e a segurança indiferente e, no entanto, materna. Tal como a mudança do rio do tempo, a fluidez da vida, a deusa cria, preserva e destrói a um só tempo. (2007, p. 115)

Essa Totalidade original se mantém presente no nosso inconsciente coletivo, pátria dos mitos, o que justifica, no contexto da narrativa em análise, o “impulso instintivo” de Joana em procurar o mar. As águas trazem a simbologia de união universal além do poder regeneração e criação. Ao imergir nas águas salgadas ela se defronta com o corpo primordial do divino, configurando, desse modo, um primeiro contato do ego com o seu oposto complementar, o animus, e após essa ação o ego-herói, voltará à margem, renascido. Momento importante de reintegração da Totalidade para iniciar uma vida nova. Há, neste momento o ritual de iniciação da personagem Joana, que nas palavras de Cavalcanti:

O herói se despe para penetrar em seu ventre e iniciar o seu processo iniciático, o seu retorno ao centro de onde veio. A entrada no útero da mãe é um regresso à totalidade, um tipo de morte simbólica, iniciática, que prepara para um novo nascimento. (1999, p. 160)

Assim, Joana se funde à natureza em busca da sua natureza interior e mais íntima, adentra a jornada de renascimento. Na ótica de Jung:

No cristianismo, como vimos, o batismo representa o renascimento. Assim, o homem não tem apenas um nascimento banal, mas torna a nascer de modo misterioso, participando do divino. Dessa forma, todo aquele que renasce torna-se um herói, uma espécie de ser semidivino. Por isso a morte redentora



de Cristo na cruz é considerada um “batismo”, um renascimento através da segunda mãe, simboliza pela árvore da morte. (1986, p. 311)

É interessante que esse rito de passagem é feito normalmente com a água sagrada, por meio da imersão, efusão ou aspersão. O rito de iniciação está presente em várias culturas, dentre elas, encontramos uma presença mais forte no cristianismo em que este ritual se configura como o primeiro sacramento do cristianismo, este apaga completamente o pecado original, sendo necessária a imersão no Corpo Místico de Cristo para alcançar a salvação. Todavia, é relevante observar as argumentações de Mircea Eliade, quanto ao ritual de iniciação, o batismo:

Este simbolismo imemorial e ecumênico da imersão na água como instrumento de purificação e de regeneração foi aceito pelo cristianismo e enriquecido por novos valores religiosos. O batismo de São João procurava, não a cura das enfermidades corpóreas, mas a redenção da alma, o perdão dos pecados. João Batista pregava “o batismo de arrependimento para a remissão dos pecados” dizendo: “Eu vos batizo com água, mas aquele que é mais forte do que eu vos batizará com o Espírito Santo e o fogo”. No cristianismo, o batismo tornou-se o principal instrumento de regeneração espiritual, pois que a imersão na água batismal equivale ao enterramento de Cristo. (ELIADE, 1993, p. 159).

Baseadas nesse conceito, observamos na narrativa a personagem Joana, já adulta, em momento de reflexão e intimismo, solicitando clemência e regeneração se banha cuidadosamente, situação assemelha-se ao ritual do batismo, a um momento em que revigora as suas forças e, por fim, sente-se nova:

70

A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. [...] Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. [...] E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. [...] O estranhamento de si ocorre “quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir [...] aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo” [...] Acontece, desse modo, o retorno ao ventre sagrado, à Grande Mãe, o reencontra-se e buscar energias e forças no berço do mundo verde. “A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água.” (LISPECTOR, 1998, p. 65- 66).

Tomando como base os conceitos de Eliade (1993, p.153), observamos que “as águas são os fundamentos do mundo inteiro, elas são a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, semelhantes à *amrita*, elas asseguram longa vida, força criadora e são o princípio de toda cura”. Assim, notamos a efetivação de um ritual de purificação e consagração à Grande-Mãe quando Joana solicita:

[...] purificai-me um pouco e terei a massa desses seres que guardam atrás da chuva. [...] E em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela. [...] Na verdade estou ajoelhada, nua como um animal, junto à cama, minha alma se desesperando como só o corpo de uma virgem pode se desesperar. E eu estou no mundo, solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor sonolenta, os pés leves, atravesso campos além da terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emergo, como as nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Imerso nas profundezas da inconsciência, Joana cura as suas dores, rejuvenesce e renasce após diluir-se na Totalidade sélfica, simbolizada pela água; o processo de mergulhar nas águas puras de Tétis, esta que representa, na concepção de Cavalcanti:



[...] um tipo de centro, de ponto central, o Self, de onde tudo se originou. Ela é também o grande círculo, o vaso para onde tudo deve retornar, o ventre da Mãe. Sair do Tao, do self, da totalidade, é compreendido como o início de uma vida, e voltar ao Tao é compreendida como morte simbólica, a reintegração na Totalidade, na Fonte universal onde tudo se originou – um renascimento. (1999, p. 165)

Em meio a outro mergulho no mar do inconsciente, encontramos Joana em processo de renascimento. Imersa na dicotomia de luz e sombra ela confronta-se e descobre em si outras qualidades. Ao olhar-se no espelho, não se assusta mais com aquilo que enxerga de si mesma, porém as dúvidas continuam a surgir, mediante a isso, ainda, sente-se presa e limitada:

[...] me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo no espelho não me assusto porque me achei feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. [...] Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, caio todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. – Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. [...] Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. [...] No meu interior encontro o silêncio procurado. [...] Mas, mesmo assim, na solitude branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Desse modo, em meio às limitações do ego, é conveniente apresentar o encontro da heroína com uma figura feminina e maternal. É relevante salientar que o arquétipo materno, conforme sabemos, traz na sua essência uma variada gama de sentimentos e simbologias, comum a todos os seres humanos. Desse modo, entendemos que a influência do complexo materno do feminino suscita tanto habilidades quanto deficiências na mulher em sua forma de enfrentar o mundo e a realidade, logo no modo de experienciar o mundo. Sabendo disto, se faz necessário conhecer as formas elucidativas para a mulher trilhar o seu caminho de forma saudável. A importância de tais processos para o início de sua caminhada com proteção, nutrição e afeto. Joana faz referência a importância da mãe quando para o filho, que hora ou outra necessitará de cuidados e proteção, vez ou outra tropeçaremos em nossa caminhada e se faz necessário a presença materna, o retorno ao útero, para revigorar as forças e seguir.

Observamos em vários momentos a representação feminina por meio do arquétipo da Grande Mãe, intrinsecamente ligada à fertilidade, visto que a água configura a matriz uterina, que tem o poder de conceder a vida. O ventre criativo de Tétis “é a representação da polaridade feminina do self e, por assim ser, é quem fornece a matéria embrionária para a criação. Tétis é a genitora universal, enquanto o Oceano é o genitor universal.” (CAVALCANTI, 1999, p. 160).

Tal citação nos leva a refletir a respeito de estabelecer tal conexão com esse arquétipo é de fundamental importância para as mulheres, e vem se tornando cada vez mais atual e necessário observar esse fio invisível e inquebrantável que é a ancestralidade feminina. Notamos que quando ignoramos essa ligação com a Grande-Mãe sofreremos reflexões negativas e bastante dolorosas nos nossos ciclos naturais femininos. Ressignificar esses valores, reestabelecer esse vínculo, torná-lo participante do nosso convívio diário se faz fundamental para a construção de um ego mais saudável, já que oportuniza possibilidades de cura, não apenas para as mulheres, para os seres femininos, mas também, para uma melhor relação em sociedade e com a natureza.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica claro que, por meio dessa poética, Clarice nos relata da importância de vivenciar a morte e renascimento simbólicos, através das várias descidas às profundezas do inconsciente que expressam a necessidade de todo homem e mulher ultrapassar as suas limitações pessoais e espirituais, enfrentar os perigos mais obscuros da alma, para assim, estar em sintonia com o numinoso, e assim, renascer ao reestabelecer as suas forças até o momento esquecidas, e algumas desconhecidas e retornar ao mundo exterior em posse da Totalidade do ser.

Finalizamos exaltando a importância do resgate da essência feminina selvagem, e o reencontro com a Grande Deusa fonte poder de reflorescimento do ser feminino e da sua real essência. Além disso, exaltamos a fundamental importância o diluir-se no outro, cura-se de dentro para fora, estabelecer uma profunda transformação criando uma nova realidade, horando o corpo feminino, os seus ciclos, suas luas, suas águas, seus sangues. Elevar, desse modo, a fertilidade, os prazeres e as relações com o outro, em especial com o masculino. O despertar do feminino, da sabedoria latente, que pulsa desde o útero sagrado da Grande Mãe, existente em todas nós desde as nossas ancestrais, além de promover o respeito a cada ensinamento, cada ritual, cada palavra. E assim, ativar o potencial instintivo e divino, a força visionária de cada ser feminino, assim, munidas de tais conhecimentos nos tonarmos quem somos em essência ao acolhendo nossos medos, inseguranças, estabelecendo um elo de confiança em prol de um ser mais completo

REFERÊNCIAS

72

- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CAVALCANTI, Raissa. *Mitos da Água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo. São Paulo. Ed. Cultrix. 1998.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et. al]. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras editora, 2002.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Rio de Janeiro: Mercurio, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Sagrado e profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl Gustav [et al.]. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- JUNG, Carl Gustav [et al.]. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, C. G. *Símbolos da transformação: Análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MÜLLER, Lutz. *O Herói: Todos nascemos para ser Heróis*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NEUMANN, Erich. *A grande mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos, Maria Silvia Mourão Netto. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.



PROTAGONISMO FEMININO NO CÁLIX DE VINHO DE JULIANA

Antonio Marcos dos Santos Trindade¹

INTRODUÇÃO

Neste artigo, proponho uma leitura intertextual do protagonismo de duas personagens marcantes da tradição literária ocidental. A primeira é Juliana, personagem do romance tradicional homônimo, coligido de D. Helena, de Aracaju/Sergipe, por Jackson da Silva Lima e publicado em seu livro *O Folclore em Sergipe* (LIMA, 1977, p. 289). A segunda é Brunilda, personagem do épico cavaleiresco *A Canção dos Nibelungos* (*Der Niebelungen Not*).

Para tanto, tomarei como texto de apoio a criteriosa tradução em espanhol do filólogo Emílio Lorenzo Criado, *Cantar de los Nibelungos* (1994). Além de analisar o protagonismo dessas personagens femininas e a relação intertextual entre os dois textos cotejados, pretendo também pôr em discussão o lugar da literatura oral, em sua relação com a literatura erudita (escrita), e o lugar da literatura oral brasileira, dentro do debate sobre literatura nacional e crise de identidade na América Latina. Assim, para começar, conheçamos o texto cantado por D. Helena para Jackson da Silva Lima.

A JULIANA DE D. HELENA

73

O romance cantado por D. Helena é composto por 24 versos heptassilábicos, as famosas redondilhas maiores, distribuídos em cinco quadras, estâncias, como se sabe, características da poesia oral (SPINA, 2003, p.35-40). Na primeira estrofe, vemos D. Jorge indo visitar Juliana, montado no seu cavalo: “Minha mãe, lá vem D. Jorge / Montado em seu cavalo. / _Deixa vir, ó minha filha, / Para ser interrogado” (LIMA, 1977, p. 289).

Na segunda, temos o diálogo entre Juliana e D. Jorge, em que Juliana – que, como sabemos por comparação com as outras vinte versões desse mesmo romance no próprio *Romanceiro Sergipano* (*Id. Ibid.*, p. 277-304) e em outras fontes (ROMERO, 1883, p. 37-39 e MAGALHÃES, 1974, p. 88-90), está para casar-se com D. Jorge, tendo sido pedida recentemente por ele em casamento ao Senhor Conde e à Senhora Condessa, pai e mãe de Juliana – pergunta se é verdade que D. Jorge está para casar-se: “_Ó meu Dom Jorge me disseram / Que tu ias se casar... / _É verdade, ó Juliana, / Vim aqui lhe convidar”.

Na terceira quadra, assistimos, então, à performance astuciosa e vingativa de Juliana, a qual, diante do atrevimento de D. Jorge, que, comprometido com ela, tem a desfaçatez de ir convidá-la para seu casamento com outra, finge aceitar o acinte do ex-noivo e, mostrando-se resignada e humilde, o convida a celebrar o novo compromisso com um cálice de vinho: “_ Ó meu Dom Jorge, espere um pouco” / Enquanto eu subo em meu sobrado / Vou buscar um cálix de vinho / Que pra ti tenho guardado”. Na quarta estância, depois de beber o vingativo cálice de vinho de Juliana, Dom Jorge começa a sentir o seu efeito venenoso: “_Juliana que botaste / Neste teu cálix de vinho, / Já estou com a vista escura, / Não enxergo meu russininho”.

Na quinta quadra, temos um diálogo em que Juliana mostra a D. Jorge de que é feito seu protagonismo, diante do desaforo com que ele lhe tratou e pensou que ficaria por isso mesmo: “_Minha mãe bem que

1 Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe - SEED-SE. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS (2015) e Doutorando na mesma instituição. E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com.

pensava / Que seu filho voltasse vivo... / _A minha também pensava / Que com tu eu me casasse". Na sexta e última estrofe, a Senhora Condessa, mãe de Juliana, assumindo a voz de narradora, toma o lugar dos momentos dramáticos-líricos das estrofes anteriores e, num tom épico, anuncia o final trágico da história: "_Morreu, morreu seu Dom Jorge, / Morreu e se acabou, / Não casou com minha filha / Nem com outra ele casou".

Apresentado o protagonismo de Juliana, cantado por D. Helena para Jackson da Silva Lima, conheçamos agora a outra personagem da literatura ocidental, igualmente forte e vingativa, personagem do intertexto *A Canção dos Nibelungos* (*Der Nibelungen Not*), com o qual estamos relacionando o romance de D. Helena, a saber: Brunilda.

A VINGANÇA DE BRUNILDA

O épico cavaleiresco anônimo a *Canção dos Nibelungos*, segundo Otto Maria Carpeaux - para quem "[...] a Idade Média não produziu nenhum outro poema trágico assim" -, teria sido redigido por volta "[...] de 1200 ou 1205" (CARPEAUX, 2013, p. 16), em sua versão espanhola *Cantar de los Nibelungos* (1994), compõe-se de dois núcleos narrativos. O primeiro conta a história da morte de Sigfrido, filho de Sigmundo, rei de Xantem. Para casar-se com a rainha Krimilda, irmã dos três reis burgúndios Gunter, Gernot e Giselher, Sigfrido se compromete com Gunter a conquistar, para ele, a invencível valquíria Brunilda, rainha da Islândia, a qual submetia todos os pretendentes a provas físicas que apenas ela conseguia executar.

74

Disfarçando-se de Gunter com uma capa mágica, Sigfrido, ungido com o sangue do dragão e portador de uma força sobre-humana, consegue dominar a rainha selvagem e dá-la em matrimônio a Gunter. Todavia, tendo Gunter dificuldades para consumir o casamento (todas as noites Brunilda o domina na cama e o deixa preso, pendurado no teto com as mãos amarradas), Sigfrido interfere mais uma vez e, disfarçando-se de Gunter, novamente com a capa mágica, consegue finalmente tirar a virgindade tão ferozmente defendida por Brunilda.

Tempos depois, ao saber às portas da igreja, por Krimilda (que, a essa altura, já é esposa de Sigfrido), que fora Sigfrido quem a deflorara e não seu esposo Gunter, Brunilda articula sua vingança, juntando-se a Gunter e a Hagen de Trónege, poderoso vassalo de Gunter e o seu mais temido guerreiro (Hagen pode ser comparado, para se ter uma ideia do seu valor, ao Aquiles da *Iliada*), o qual se responsabilizará por executar a vingança de Brunilda, matando Sigfrido à traição. O segundo núcleo narrativo conta a história da vingança de Krimilda.

Após perder Sigfrido e o tesouro (dos Nibelungos) que ele havia conquistado, o qual Hagen e Gunter tomaram para si, Krimilda se casa com Átila, rei do hunos, tornando-se extremamente poderosa. Já mãe de um filho de Átila, ela convida, maquinando sua vingança, seus três irmãos para uma festa em seu palácio com o pretexto de celebrarem juntos o nascimento de seu filho.

Os três reis, acompanhados de Hagen e de todos os guerreiros burgúndios, vão então a essa festa, na qual acaba acontecendo uma verdadeira carnificina – a concretização da vingança de Krimilda - da qual somente escaparão com vida Átila e alguns dos seus guerreiros mais próximos, morrendo na tragédia a própria Krimilda. Apesar de estarmos, como se vê, diante do protagonismo de três personagens femininas fortes, Juliana, Brunilda e Krimilda, meu enfoque aqui se reduzirá a discutir apenas o protagonismo de Juliana e de Brunilda, por aproximá-las o tema da traição, *untruwe* – “deslealdad”, de acordo com Jesús Pérez García (2000, p.167) -, relacionado ao tema da desonra².

2 Em outro artigo (TRINDADE, 2019, p. 79-94), estudei o arquétipo da mulher selvagem, estabelecendo um diálogo entre outra versão de “Juliana” (a de D. Maria, de Santa Rosa de Lima/SE, também constante do *Romanceiro Sergipano*, p. 285-6) e a personagem Medeia, da epopeia helenística *Argonáutica*, de Apolônio de Rodas.



Desse modo, deixarei de lado, nessa abordagem, a vingança de Krimilda, uma vez que ela decorre de outro motivo, o da vingança pela morte do marido, e não por ela ter sido ofendida em sua honra de mulher, como acontecera com Juliana e com Brunilda, as quais, como se mostrou, foram humilhadas pelos respectivos personagens masculinos de seu universo diegético, D. Jorge e Sigfrido respectivamente. A representação da vingança, nesses dois textos rapsódicos, “Juliana” e o *Cantar de los Nibelungos*, forja, assim, uma imagem da mulher indissociável da vingança, da selvageria e da traição, que acaba servindo, dessa maneira, como uma forma de exemplificação de comportamentos que não devem ser imitados, dentro de um projeto pedagógico de domesticação da mulher levado a cabo, na Europa medieval, pela Igreja Católica e pela nobreza feudal, conforme mostra Georges Duby, “[...], essa literatura era de fato pedagógica” (DUBY, 1995, p. 85).

Quando se fala aqui de texto rapsódico, é preciso que se explique que, numa tradição rapsódica, os textos se alimentam de textos, num processo intensamente dialógico que caracteriza, como diz Mário Chamie, uma relação integrada de interdependência e complementaridade: “[...]: um intertexto” (CHAMIE, 1963, p. 9). A escrita rapsódica é, desse modo: “[...] a escrita dialógica por excelência” (*Id. Ibid.*, p. 10).

INTERTEXTUALIDADE, VIRICENTRISMO E SCRIPTOCENTRISMO

Discutindo o problema da relação entre as literaturas, tanto a escrita quanto a oral, bem como entre as literaturas europeias e as periféricas, a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo filosófica, semiótica e psicanalítica, Julia Kristeva desloca o conceito de intersubjetividade, comum em abordagens mais tradicionais, marcadas por uma visão ideológica dessas relações, nas quais a literatura escrita é vista como superior à oral e as literaturas europeias são vistas como superiores às periféricas, substituindo-o pelo conceito de intertextualidade, reduzindo, desse modo, a problemática das relações entre obras literárias a um “diálogo de textos” (NITRINI, 2015, p. 162). Dando continuidade às reflexões de Kristeva, Laurent Jenny insiste em que a intertextualidade é constitutiva da obra literária e que fora “[...] da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5).

Por sua vez, Tiphane Samoyault relaciona a intertextualidade à memória literária. Segundo a autora, “O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (SAMOYAULT, 2008, p. 10). Assim, para a autora, a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de “[...] seu espaço, e especialmente sobre o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real.” (*Id. Ibid.* p. 11).

E o real a que se referem essas literaturas, tanto “Juliana”, quanto o *Cantar de los Nibelungos*, é o contexto histórico do feudalismo (GARCÍA, 2000, p.167), período do auge do patriarcado ocidental, no qual essas literaturas, além de cumprirem uma função lúdica e estética, visavam igualmente transmitir uma moral: a moral que pretendiam propagar os príncipes mecenas, os quais, para essa finalidade, sustentavam em seus palácios os poetas e montavam os poemas como espetáculo (DUBY, 1995, p. 84-85). No Brasil, coube à Igreja Católica do período colonial o papel de educadora a serviço do patriarcado local, repercutindo os efeitos ideológicos de seus ensinamentos no universo cultural do homem do sertão brasileiro até o início do século XX, pelo menos. Gilberto Freyre comenta que, no período colonial brasileiro, “[...], esposas e filhos se achavam quase no mesmo nível dos escravos” (FREYRE, 1992, p. 421).

Um outro testemunho relevante sobre o patriarcalismo no Nordeste é o do sociólogo Orlando Dantas, o qual diz, em seu livro *Vida Patriarcal de Sergipe* (1980), que o patriarcalismo predominou na época da Colônia, do Império e até o meado do século XX, sobretudo entre os senhores-de-engenho do Nordeste brasileiro. Segundo esse autor, os chefes das famílias exerciam um poder absoluto sobre os

filhos, procurando “[...] através dos casamentos aumentar o patrimônio das mesmas. Eram enlaces matrimoniais de interesse. Muitas vezes as noivas desconheciam pessoalmente os seus futuros esposos” (DANTAS, 1980, p. 32-33). (Além desses autores, consultem-se também: DUBY, 1997; BOURDIEU, 1999 e MOTT, 2008).

Essas personagens devem ser abordadas, assim, tendo-se em mira os arquivos culturais nos quais elas foram criadas e sobrevivem. Esses arquivos não estão registrados, todavia, apenas na literatura, mas, antes, estão, como mostra Michelle Perrot, registrados como discursos e imagens em todos os lugares: “Podem ser achadas em bibliotecas, local do impresso, dos livros e dos jornais; como nos arquivos públicos ou privados” (PERROT, 2007, p. 26). A compreensão do que está por trás dessas representações literárias, “Juliana” e o *Cantar de los Nibelungos*, exige, portanto, vê-las em sua relação com a ideia de herança e de mal de arquivo, de acordo com as reflexões de Jacques Derrida (2001). Para esse filósofo, o fantasma da violência cultural paira sobre os arquivos históricos e se revelam nas manifestações literárias, tanto as das tradições orais e periféricas, quanto as da tradição escrita europeia, bem como faz parte ainda, como lembra Carlos Magno Gomes, “[...] da coleção literária da América Latina” (2018, 114). O mal está, dessa forma, globalizado como “[...] um mal de arquivo” (*Id. Ibid*, p. 111).

Esse mal, por sua vez, decorre do viricentrismo, ou seja, da predominância de uma ideologia calcada na fixação do falo e da força viril do macho como os centros convergentes da dominação centrada no gênero masculino - o falocentrismo, como Derrida prefere -, e modelo para as construções historiográficas ocidentais. A historiografia literária ocidental canônica teria sido assim, segundo Ria Lemaire, fundamentada nessa perspectiva, bem como na ideia, igualmente ideológica, de que a tradição escrita e ocidental é a que deve ser levada em conta, e não as tradições orais.

76

Em “Reler a Idade Média – repensar estudos medievais”, a autora afirma, na esteira de Paul Zumthor, que o conflito entre o mundo da oralidade e o da escrita, entre um saber/conhecimento baseado na realidade da vida, na sua experiência e observação, e o saber trazido pelos livros e a ciência livresca, teve como base e razão de ser “[...] um conflito político entre classes sociais, entre elite e povo, [...]” (LEMAIRE, 2015, p. 14). Essa perspectiva que desconsidera o valor da literatura oral, de acordo com a medievalista, convém a pesquisadores encarcerados em uma perspectiva de literatura unicamente “scriptocêntrica” – ou grafo-cêntrica, como quer Paul Zumthor (2014) -, quer dizer: uma perspectiva que considera literatura apenas obras autorais produzidas dentro dos horizontes de expectativa da cultura letrada. O scriptocentrismo e o viricentrismo, faces do etnocentrismo, marcam, portanto, de acordo com Lemaire, a historiografia literária ocidental canônica.

LITERATURAS PERIFÉRICAS E ORAIS, ALTAS LITERATURAS E LITERATURA EUROPEIA

A ruptura com essa tradição ocidental canônica tem sido discutida dentro de uma perspectiva pós-estruturalista, no horizonte da pós-modernidade. Autores como Silviano Santiago, Eduardo Coutinho, Mari-lene Weinhardt, José Luís Jobim, Carlos Magno Gomes, entre outros autores voltados para os estudos de Literatura Comparada o alimentam, no horizonte do debate sobre dependência ou independência, em relação às identidades herdadas ou adquiridas. Em “Uma literatura anfíbia”, Silviano Santiago (2004, p. 111-121) propõe uma leitura que contemple, ao lado da análise estética de uma obra, igualmente, ou até com mais ênfase, o lado político implicado na referencialidade que a obra propõe (isto é, na ligação da obra com o real, de que fala Samoyault), numa postura política acerca do debate que se põe em relação ao lugar das literaturas periféricas e orais, frente ao que vem sendo chamado de “altas literaturas” (PERRONE-MOISÉS, 1998), ou seja: a literatura europeia (CURTIUS, 2013).

Dentro dessa perspectiva revisionista e crítica da dominação canônica europeia, identificada no processo de rebeldia proposto por Santiago como a marca original do escritor latino-americano em ruptura



com a herança colonizadora – a qual, por sua vez, se dá na esteira das reflexões de Derrida sobre a escrita como o *pharmakón* de Platão, identificada pelo filósofo franco-argelino como uma cena de traição e entendida por ele como um ato de perversão parricida (GOMES, 2018, p. 113) - não posso deixar de refletir sobre os dados sociológicos fornecidos por Jackson da Silva Lima sobre as romanceiras, as portadoras e transmissoras da tradição oral compilada pelo folclorista. Entre elas, encontram-se, por exemplo: lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas e “donas de casa”, mas também há, entre elas, funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras e auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, ao lado de feirantes, costureiras, verdureiras, mendigas (entre as quais uma cega) e uma que se descreve como ex-prostituta e atual mãe de santo (LIMA, 1977, p. 570). Os dados sobre D. Helena fornecidos pelo compilador são: idade: 40 e poucos anos; cor: parda; escolaridade: semialfabetizada; profissão: enfermeira.

A memória romancística dessas mulheres, memória que é um arquivo da violência colonial plasmada em melodias e narrativas que lhes ensinam seu lugar na cultura, é, no entanto, o que as aproxima em suas diferenças. Graças à crítica, renovação e ampliação do cânone, exigida pelo revisionismo da Desconstrução, característica das abordagens teóricas pós-modernas – Pós-colonialismo, Estudos de Subalternidade e Estudos Culturais – a literatura oral que essas mulheres produzem sem pretensão artística – apenas enquanto “prática cultural” ou “arte de viver”, segundo categorias de Michel de Certeau (1998) - encontrou seu lugar nos estudos literários contemporâneos através dos debates sobre literatura nacional e crise de identidade na América Latina.

Eduardo Coutinho assinala: “[...] os intelectuais latino-americanos vêm tornando audível um grande número de vozes que haviam sido silenciadas há séculos” (COUTINHO. In: LÚCIO e MACIEL, 2013, p. 38). Certamente, a literatura oral brasileira tem um papel importante nesse debate, como reconhece inclusive um europeu, como Teófilo Braga, que, em seu prefácio à primeira edição de *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, publicado em Portugal, diz que o Brasil, cuja poesia tanto desvairou pela imitação do subjetivismo byroniano, cuja literatura nascente se amesquinhou seguindo “[...] longo tempo o nosso atrasado romantismo europeu, só poderá achar o seu carácter original conhecendo e compreendendo o elemento ethnico das suas tradições populares³” (BRAGA. In: ROMERO, 1883, p. x).

O que ocorre é que a literatura oral é um fenômeno de produção cultural característico das classes dominadas, os não escolarizados, aqueles desprovidos de títulos que legitimem os seus saberes. Convém lembrar, todavia, que até as obras fundamentais da cultura erudita do Ocidente, como os poemas épicos homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, sem falar na própria Bíblia e o próprio *Cantar de los Nibelungos*, passaram séculos sobrevivendo na oralidade, até serem recolhidos, copiados, revisados e finalmente publicados, conforme nota Bráulio Tavares (2005, p. 107).

Desse modo, podemos dizer que, assim como as versões que as romanceiras transmitiram ao compilador Jackson da Silva Lima caracterizam-se pelo trânsito entre a cultura erudita (letrada) e a cultura popular - a circularidade que Mikhail Bakhtin (1993) e Carlo Ginzburg (2006) estudaram -, essas narradoras devem semelhantemente ser abordadas na especificidade de seu lugar de performance. E esse lugar deve ser visto como o lugar da *interface* entre a cultura dos códigos altos e a cultura do povo.

Um entrelugar, pois, conforme ensina Homi Bhabha: “[...], é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. [...]” (BHABHA, 2007, p. 69). Esse lugar intersticial no qual se encontram as romanceiras faz de sua literatura oral, portanto, um referencial identitário privilegiado, no debate sobre literatura nacional, crise de identidade na América Latina, dependência cultural e ruptura antropofágica, tal como esse debate é apresentado por Santiago, em seu texto seminal sobre o entre-lugar do discurso latino-americano (SANTIAGO, 2000, p. 9-26).

3 Na citação, a ortografia usada pelo autor foi mantida.

Aí, ele afirma que a postura revisionista exigida por uma prática coerente com a violência herdada do processo de colonização (o qual se perpetua nas atualizações dos pensadores europeus que continuam ocupando o lugar de fornecedores de teorias científicas, sociológicas ou filosóficas para as nações periféricas à Europa), não pode esquecer-se de que é preciso falar a partir do contra, em relação a esse eurocentrismo dominante: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (*Id. Ibid.*, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura intertextual desse texto rapsódico, o romance “Juliana”, pondo-o em diálogo com o intertexto *Cantar de los Nibelungos*, proporciona compreender de forma mais abrangente, como procurei mostrar, o drama feminino que se enraíza em uma tradição de dominação masculina forjada através de “tecnologias do gênero”, segundo a categoria usada por Teresa de Lauretis (In: HOLLANDA, 1994, p. 206-242). Conforme essa autora, o gênero vem sendo construído, desde sempre, através das várias *tecnologias discursivas*, a saber: os discursos fílmicos, médicos e jurídicos. Além também de ser construído, na vida diária, através do contrato de casamento heterossexual, em que relações de gênero reproduzem a ideologia de gênero.

Locus de garantia do patrimônio que exclui e trata como questão menos relevante o amor, representado nessas obras por essas personagens traídas e vingativas, o casamento é-lhes uma imposição incontornável que as aprisiona e comanda dentro do contexto diegético em que elas se movem. Suas vinganças, portanto, estão representando, na tradição literária ocidental, o preço que os personagens masculinos devem pagar por suas perjuras ao amor prometido em nomes desses casamentos vantajosos, os quais fazem da vida das personagens femininas uma peça, num jogo entre homens.

78

Depois de abordarmos esses dois poemas, “Juliana” e *Cantar de los Nibelungos*, e refletirmos sobre a relação intertextual existente entre eles, bem como sobre o lugar da literatura oral (e rapsódica) na formação da literatura nacional e no debate sobre sua dependência/independência frente à literatura mundial (europeia), e de refletirmos também sobre o protagonismo das personagens femininas Juliana e Brunilda (passando rapidamente pelo protagonismo de Krimilda), podemos dizer, para concluir, que a literatura oral dessas romancesas, ao encontrar um lugar nos estudos literários, representa um revisionismo crítico do scriptocentrismo e do viricentrismo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glúcia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CANTAR DE LOS NIBELUNGOS. Edición e traducción de Emilio Lorenzo Criado. Madrid: Cátedra S. A., 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. 1ª ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- CHAMIE, Mario. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo, 1970.
- COUTINHO, Eduardo F. O conceito de “literatura nacional” e a crise de identidade na América Latina. In: LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. (Org.). *Memórias da borboleta: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013, p. 27-41.



- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DANTAS, Orlando Vieira. *Vida Patriarcal de Sergipe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUBY, Georges. *Helóisa, Isolda e outras damas do século XII: uma investigação*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Damas do século XII – a lembrança das ancestrais*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GARCÍA, Jesús Pérez. “El Cantar de los Nibelungos. Historicidad y feudalismo en la épica alemana”. In: *Edad Media: Revista de Historia*, Nº 3, 2000, p. 155-174. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=197016>. Acesso em 21/07/219.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- GOMES, Carlos Magno. “A herança política de Silviano Santiago”. *Todas as letras*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 11-121, maio/ago. 2018.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra, Libreria Almedina, 1979, p. 5-49.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LEMAIRE, Ria. “Reler a Idade Média – repensar os estudos medievais”. *Revista Graphos* (UFPB/PPGL), v. 17, nº 2, 2015, p. 5-15.
- LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe*. 1: Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília: INL, 1977.
- MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Introdução e notas de Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. (Coleção Rodolfo Garcia, 1973).
- MOTT, Luiz. *Sergipe Colonial & Imperial: religião, família, escravidão e sociedade – 1591 – 1882*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2008.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Córrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- ROMERO, Sylvio. *Cantos Populares do Brazil*. Vol. 1. Lisboa: Nova Livreria Internacional Editora, 1883.
- SAMOYALT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 111-121.
- _____. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-26.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. “O arquétipo da mulher selvagem no Romanceiro Sergipano e na epopeia Argonáutica”. In: *Revista Fórum Identidades*. Ano 13, v. 29, nº 01, jan.- jun. 2019, p. 79-94.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.



ESCREVER PARA RESISTIR: OS DIFERENTES CAMINHOS DA ESCRITA DE SI EM LYGIA FAGUNDES TELLES E ZÉLIA GATTAI

Arlinda Santana Santos¹

Abro aqui um parêntese inicial, para afirmar que ao me apresentar como pesquisadora de escritoras brasileiras, estudiosa de mulheres que escrevem, o faço do lugar de uma mulher que escreve. Talvez não o faça com a mesma maestria e encantamento como as escritoras que proponho tratar, mas escrevo e penso sobre a escrita de autoria feminina do lugar de uma mulher.

Neste Brasil de 2019, onde minorias são constantemente convidadas ao silêncio, precisamos falar. E ao fazermos ouvir as nossas vozes, marcarmos nossos posicionamentos e lutas e escrevemos para resistir. Mulheres escrevem e resistem ao longo de nossa história.

Escrever para existir e resistir. A escrita marca, mesmo que na limitação de uma folha de papel, a possibilidade de nossa existência. Concebendo-a como resistência, amplia-se a noção de folha, e vislumbramos não somente a mera celulose, mas a folha da vida. As folhas são vidas/vivas onde ousamos, nós mulheres, escrever ao longo da história, as nossas próprias histórias.

80

O ato de escrever, para o sujeito feminino, não se restringe a movimentos motores. A escrita surge como forma de transgredir amarras que nos foram impostas. Por longas datas fadadas ao analfabetismo, ao convívio familiar e a não expressão de sentimentos e pensamentos, ao conseguir dominar o processo da escrita e da leitura, a mulher abre para si as portas de um universo que poderia não ir, fisicamente, além da porta da sala, mas que lhe traria um “infinito particular”.

A escrita se faz ponte que liga as mulheres ao mundo, configurando-se como uma possibilidade de serem livres e de resistirem às amarras patriarcais. Mas há um preço a se pagar. Sempre há.

A MORTE DO ANJO E O NASCIMENTO LIBERTADOR DA ESCRITORA

O ato transgressor que promove o exercício do escrever exigirá que a mulher, com afirma Woolf (2017), mate o fantasma que sonda sua subjetividade: O anjo do Lar. Com receio, ainda em 1931, que tal espectro não fosse do conhecimento das mulheres mais jovens, Woolf a descreve: “*Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta (...) E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza (...)*” (WOOLF: 2017, p. 12). Caberia às mulheres, a todas nós, inclusive até hoje, copiá-la e repeti-la em nossos convívios sociais.

Além de se apresentar como arquétipo para o sujeito feminino, o fantasma do anjo do lar nos sussurra sobre o perigo de pensar, mostra-nos qual o modo de agir: “*Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente, seja pura*” (WOOLF: 2017, p. 12). Seres puros e desprovidos de um pensamento crítico: “*belas, recatadas e do lar*”... Atualizações de um parâmetro milenar que nos cerceia e silencia e ao qual devemos subverter, silenciar, matar.

Neste sentido, para que surja a escritora e a escrita apareça livremente no papel, refletindo o que pensa e sente a mulher, primeiramente, cada uma de nós deve matar o anjo que nos fala, pois “*não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações*”

¹ Mestra/UNEB



humanas, na moral, no sexo" (WOOLF: 2017, p. 13). Todavia, matar o anjo que nos persegue não é tarefa fácil, "é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade" (idem).

Mas podemos matá-lo sufocando sua presença, apresentando-lhe nossos desejos, manifestando nossas vontades mais ocultas, nossos posicionamentos. E ele, lentamente, morrerá. "O anjo morreu, e o que ficou? (...) – uma jovem num quarto com um tinteiro" (WOOLF: 2017, p. 14). Ficou a liberdade de ser aquilo que lhe convém, de expor em palavras gostos, sentimentos e reflexões. Na complexidade do banal, resta a mulher e sua escrita, agora livre para os enfrentamentos de seu contexto social.

É neste sentido que abordo o resistir da escrita de autoria feminina, pois, ainda hoje, nos exigem o não pensar, nos pedem, impositivamente, que sejamos anjos. Ainda hoje, nos é exigida a padronização de modos de ser e agir que cerceiam e matam nossas subjetividades. Ainda hoje, os espaços reservados à produção literária, ainda são, em sua maioria, ocupados por sujeitos masculinos. Ainda hoje, em quaisquer que sejam as configurações que o ser mulher possa adquirir (mulher negra, indígena, lésbica, mãe, professora, nordestina, trabalhadora...), escrever e ser mulher é ato de resistência. Escrevo, logo resisto.

A relação da mulher com o processo de escrita e todas as relações/tensões de poder por ela que passam, se apresenta para nós, pesquisadoras e mulheres, como um dos objetos mais encantadores de estudo. Entender como a mulher, ao longo da história, traçou estratégias de sobrevivência e manteve-se, mesmo que dilacerada, firme em sua luta, é motivo de encantamento.

Estamos a contemplar como objeto de estudo, obras literárias que falam da subjetividade feminina segundo as próprias mulheres, através de suas vozes/escritas e não mais, a partir da ótica masculina, como há séculos o fizeram José de Alencar, Balzac, Machado, dentre outros. Aqui traremos as vozes/escritas de duas autoras: Lygia e Zélia. Dois fios de uma meada que se fazem entrelaçar, unidas e distintas em suas particularidades, não somente entre si, mas a várias outras brasileiras.

Trazer essas autoras a uma cena de discussão sobre da literatura de autoria feminina, nos permite, não somente discorrer sobre a mulher a partir de uma ótica literária, mas também, pensar o percurso realizado por elas, enquanto mulheres em seus contextos sociais, em suas lutas cotidianas. Vejamos como cada uma matou o anjo que lhes sussurrava.

ESCRITAS DE SI, MEMÓRIAS E AUTOFICÇÃO

Usarei as escritas realizadas por ambas, escritas que se fazem resistência, como fonte de análise das estratégias de sobrevivência criadas e adotadas pelo sujeito feminino ao longo do século XX, para que assim, possamos nos entender nesse caótico cenário que vivenciamos. Tomarei as escritas de si produzidas pelas autoras, por acreditar que revelam e ocultam suas subjetividades e impressões que guardam consigo acerca das relações que travam em seus cotidianos.

As escritas de si sempre acompanharam o sujeito ao longo da história. A necessidade de registrar apontamentos, divagações, segredos a serem partilhados ou não, se faz perceber através de cartas, diários, registros de memórias, autobiografias, dentre outros. Para Foucault (2009), a escrita de si é um meio de o sujeito estabelecer o controle e a construção de uma identidade que será exposta ao público. Por isso, podemos afirmar que o sujeito se constrói à medida que (se) escreve.

Essa construção é feita de acordo com os enfrentamentos que se apresentam ao sujeito. Escrever-se, construir uma escrita que versa sobre si mesmo, permite àquele que o faz embrenhar-se por caminhos libertários que se fazem configurar na possibilidade de transgredir a vontade de controle próprio e inventar-se ou ainda, mentir-se.



Ao abrir a escrita de si para a invenção e para a mentira (no seu sentido mais libertador, pois o autor mente não motivado pela vergonha, mas impulsionado pela vontade de ser livre na construção de uma realidade que faz para si), lidamos com o que se convencionou chamar de autoficção, termo criado por Doubrovsky². Tal modalidade é uma construção textual das escritas do eu que abre espaço para a ficção de si. Se até então, as escritas autobiográficas, memórias e afins viam-se comprometidas com uma vontade de verdade, com a preocupação de seguir e obedecer a cronologias, fatos e comprovações, a autoficção surge, anarquicamente, como a total liberdade do sujeito de criar-se ao contar-se. Rompendo, com o pacto autobiográfico (LEJEUNE: 2014), vincula-se à invenção.

O escrever também surge para o sujeito, ainda mais o contemporâneo, como uma forma de fugir à solidão. Ao escrever sobre si, e conseqüentemente construir um eu que se faz escrito, aquele que escreve passa a ter uma companhia com quem compartilhar, sem julgamentos ou interrupções, suas dores e impressões (FOUCAULT, 2009).

Se tais escritas, por um longo período da história se restringiram às gavetas e fundos de armários, a partir da morte do autor, enquanto entidade demiurga e soberana diante do texto (FOUCAULT: 2009), ganham o espaço do público. O sujeito comum encontrou a liberdade de exercer a escritura.

O autor passa a ser concebido agora como um ser comum, sem adjetivos que o tornem especial e distinto dos demais. Por isso, ele irá construir para si um eu na/da escrita que o permita ser, o que ele desejar, a partir daquilo que escreve. É com essa leitura acerca do autor e da escrita que faz de si, que vejo nas escritas de memórias de Gattai ou na autoficção de Telles a possibilidade de existir e resistir.

82

Zélia Gattai, paulistana filha de imigrantes italianos. Moça criada ao mesmo tempo para o destino do lar e para a atuação militante, decide, depois dos sessenta anos, escrever. Mais precisamente, a escrever suas memórias, dedicando assim, páginas e páginas de seus livros ao exercício do contar e rememorar suas vivências e as daqueles com quem viveu.

Torna imortalizada a poesia do cotidiano com a intenção de não perdê-la para o esquecimento, de compartilhá-las com quem se dispusesse a ouvir. Nesse processo, acaba por escrever a si, ou quem sabe, (re)escrever-se.

Foi na Bahia que, aos 63 anos, escrevi meu primeiro livro. Jamais entrara em minhas cogitações escrever um livro. Quando muito, fizera uma reportagem para uma revista, texto e fotos de minha autoria, sobre a estada de Sartre e Simone de Beauvoir no Brasil, outra sobre Carolina Maria de Jesus, autora de Quarto de Despejo e mais nada, que me lembre.

Lendo umas páginas que eu havia escrito a pedido de minha filha, uma história acontecida quando criança, Jorge gostou e me aconselhou: 'Por que você não escreve um livro sobre tua infância? Será a história da menina pobre, mas de infância rica. Tente. Você poderá contar coisas de tua família de imigrantes italianos. Escreva com palavras simples como a deste texto, sem se preocupar com frases bonitas, sem tentar fazer literatura porque você não é literata. Eu também não sou literato.'

(...)

Com tal credencial, sem ter nenhuma anotação, apenas a memória trabalhando, voltei ao passado, voltei a ser criança, recuperei amigos perdidos na distância do tempo, voltei às ruas mal iluminadas de São Paulo, escrevi meu primeiro livro: Anarquistas, graças a Deus. (GATTAI, 2002, p. 9).

Talvez, nem toda escrita possua, necessariamente, uma motivação, algo que impulse o escritor a transpor para o papel o que lhe passa à mente. Todavia, a escrita de si, aparece, por muitas vezes, como um processo que urge ao escritor, como uma necessidade, um incômodo que se pede ver refletido em palavras.

.....
2 Para um maior aprofundamento acerca desta temática, sugere-se a leitura de *O pacto biográfico* de Philippe Lejeune e *Ensaio sobre a autoficção*, organizado por Jovita Maria Noronha.



Recorri então ao computador, tentando trazer o meu amor de volta à vida, fazendo-o sorrir novamente; lembrando códigos divertidos de nossa família, ele pregando-me peças, comandando a casa como o grande comandante que sempre foi. Por uns poucos meses, consegui salvar-me de uma depressão. Esse livro, escrito em tais circunstâncias, conseguiu ser um livro leve e alegre. Eu o terminei na véspera de Jorge partir³ (GATTAI, 2002, p. 10).

Falar sobre si, expor o que acha interessante e esconder aquilo que não quer ver ao lume da palavra, sempre foi para Zélia uma tarefa prazerosa. Ao longo de sua vida, escreveu livros infantis, um romance, mas a maioria de sua obra é dedicada às memórias: *Anarquistas, graças a Deus* (2009[1979]), *Um chapéu para viagem* (1993[1982]), *Senhora dona do baile* (1984[1984]), *Jardim de inverno* (1989[1988]); *Chão de Meninos* (publicado em 1992), *A Casa do Rio Vermelho* (2009) e *Códigos de Família* (primeira publicação em 2001); *Pássaros Noturnos do Abaeté* (publicado em 1983); *Città di Roma* (2000); *Jorge Amado: um baiano sensual e romântico* (publicado em 2002); *Vacina de sapo e outras lembranças* (publicado em 2006)⁴.

Em seu processo de escrita, ao longo das páginas e livros publicados, percebe-se que o escrever sobre si torna-se uma forma de fazer viver àqueles que já partiram e que agora só habitam suas memórias. Ao lembrar dores e alegrias, reconstrói sua vida, permite a si mesma o resgate e a catarse.

Recorri então ao computador, tentando trazer o meu amor de volta à vida, fazendo-o sorrir novamente; lembrando códigos divertidos de nossa família, ele pregando-me peças, comandando a casa como o grande comandante que sempre foi. Por uns poucos meses, consegui salvar-me de uma depressão. Esse livro, escrito em tais circunstâncias, conseguiu ser um livro leve e alegre. Eu o terminei na véspera de Jorge partir⁵ (GATTAI, 2002, p. 10).

83

Já para Lygia Fagundes Telles, a possibilidade da exposição de sua intimidade em forma de livro parece assustar. Sempre rejeita convites para a elaboração de sua biografia, um texto oficial que a feche em páginas digitadas, que a cristalice como um mistério resolvido: "*Tenho a biografia oficial e basta, não se trata de censura, mas de respeito aos direitos da personalidade*" (TELLES, 2007, p. 97)

Para ela, talvez movida pela rejeição de uma resposta pronta sobre seu eu, a escrita de si surge escrita ficcional, surge nos meandros da dúvida, da incerteza e do encanto que se fazem característicos de seu escrever. Lygia entrelaça memória e invenção. Confunde-os, confunde-nos. Afirma que pode estar mais na ficção do que nos textos que assumiu como memorialísticos.

Para avançar só lendo os meus livros, porque mesmo fragmentada estou em todos eles. E não estou, nada é assim nítido, definido. Ao desembulhar minhas personagens posso estar desembulhando a mim mesma, as ligações são profundas. (...) É o leitor que deve se virar para desvendar o mistério na viragem de ofício e vida. Espero que na viragem da minha ficção você me encontre com mais nitidez do que nas informações que veio buscar... (TELLES, 2007, p. 97-98)

Lygia e Zélia, caminhos distintos do ser escritora, mas que se tocam ao olharmos e vemos duas mulheres travando pequenas lutas diárias pelo direito de escrever. Logo cedo, ambas percebem que o exercício da profissão de escritora não se dá da mesma maneira que ocorre com os escritores homens. Tomemos aqui, o exemplo de Jorge Amado, marido de Zélia, que dedicou toda sua vida ao escrever. Mesmo quando exerceu atividades políticas, como deputado, elas estavam estreitamente ligadas ao seu processo de escri-

3 Zélia Gattai faz referência ao livro *Códigos de Família*, publicado pela primeira vez em 2001.

4 Fonte: site *Fundação Casa de Jorge Amado* (<http://www.jorgeamado.org.br/>).

5 Zélia Gattai faz referência ao livro *Códigos de Família*, publicado pela primeira vez em 2001.

ta. Era sua profissão, sua forma de sustento, com tempo dedicado e com a “compreensão social” de que o tempo da solidão é necessário ao escrever.

Todavia, essa complacência não é dada com a mesma gentileza à mulher ao longo. Como nos lembra Virginia Woolf (1991), o tempo para o escrever nem sempre foi permitido ao sujeito feminino. O trabalho da produção deveria ser feito entre uma atividade e outra, entre fraldas e panelas, entre choros e reclamações.

O dedicar-se à escrita como uma profissão e a necessidade do afastamento beneditino não cabiam na lista de “afazeres típicos” de uma mulher. Por isso, afirmo, sem medo de exageros, que toda escrita de autoria feminina é uma escrita de resistência, de luta, de enfrentamento aos modelos socialmente estabelecidos, bem como, à padronização do tempo da mulher.

Comecei a escrever minha história e, no entusiasmo, as folhas escritas aumentavam: *Não é que essa danada é muito mais longa do que eu imaginava?*, disse eu com meus botões e continuei escrevendo. Ao chegar às quinze páginas vi que ainda não havia contado tudo.

A hora do recreio terminara, Jorge me chamou, pediu-me que consultasse a enciclopédia, precisava de um dado histórico. Minha brincadeira ficou de lado, continuaria depois. Continuaria? (GATTAI, 1999 [1999], p. 184-185 – grifos do original).

Zélia Gattai sempre teve que aliar seu tempo de escritora às atividades que exercia enquanto esposa de um escritor: viagens, congressos, revisões dos textos do marido, cuidado com a casa e com os filhos. Desde cedo, Lygia sabia o que queria para si. Queria buscar as horas nuas, escorregadias que lhe restavam do dia e entregar-se ao prazer de escrever:

Entramos no café meu pai e eu. Ele pediu uma garrafa de vinho, Aquele mais leve que aquece o coração, recomendou. Foi tirando o anel vermelho do charuto, Pronto, o meu presente de formatura. Estendi a mão no antigo gesto infantil e ele enfiou o anel de papel no meu dedo, Salve a nova doutora! Quis saber se eu pretendia advogar. Contei que fora convidada para trabalhar com colegas criminalistas, mas por enquanto preferia continuar funcionária pública, queria mais tempo para seguir minha campanha em defesa da leitura, conferências em escolas, bibliotecas... Queria também escrever (TELLES, 2007, p. 101).

Lygia lembra que foi no pai, figura controversa e misteriosa em sua vida, que encontrou apoio para a realização de seus objetivos. A compreensão do pai contrasta com a preocupação da mãe, sempre tensa diante do rumo que tomaria a sua família.

A construção familiar de Lygia permite que se quebrem alguns modelos criados pelo contexto patriarcal. Se costumamos ver na representação paterna o “alicerce familiar”, vemos no pai de Lygia a figuração da incerteza, representada em mudanças constantes e em tempos de crises financeiras. De certo, apenas o charuto e o afago carinhoso.

Talvez cansada dessas inseguranças, D. Glória, mãe de Lygia, a lembra a todo o momento da necessidade de “firmar-se na vida”. O sonho que constrói para sua filha baseia-se, assim como o fez Dona Angelina com Zélia, na certeza do casamento, na não necessidade de continuação dos estudos, na firmeza de um lar.

(...) se a paz (...) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para O Segundo Sexo (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. E lembro agora de uma vizinha da minha mãe cerrando os olhos sofredores: Tenho cinco punhais cravados no peito, as minha cinco filhas solteiras.



Nesta altura, com minha irmã mais velha já casada, minha mãe tinha apenas um punhal, este aqui (TELLES, 2000, p. 23).

– E o que os pais de Jorge vão pensar? Você vivendo com o filho deles sem ser casada de verdade...Vão pensar o quê? Que você não tem família, que é uma qualquer?

[...]

Sem saber o que dizer-lhe, exclamei com ênfase:

– Viva o amor livre, dona Angelina!

Mamãe não gostou do atrevimento da filha, improvisou um discurso, mais do que um discurso, uma aula sobre aquele tema que era sua especialidade.

– Você sabe muito bem que neste mundo capitalista em que a gente vive, mundo velhaco para as mulheres, não se pode nem pensar em amor livre. O amor livre é só para os homens... pra eles nada fica mal... mas a mulher que se atreva a imitar os homens... pobre dela! Cai na boca do povo... – Mamãe suspirou: – Amor livre, só num regímen anarquista... mas ainda vai demorar... não vai ser para os nossos dias, que esperança! Numa sociedade como a nossa, essa liberdade significa pouca-vergonha. É ou não é? (GATTAI, 1993 [1982], p. 46)

Ambas, Zélia e Lygia, lançam olhares de compreensão para suas mães. Compreendem seus medos e anseios, mas seguem na escolha de seus caminhos. Zélia segue seu coração, separa-se do primeiro marido e vai viver com Jorge Amado.

Não acertara no primeiro casamento, encerrara essa etapa de minha vida, livro fechado para sempre. Agora, partia para outra tentativa, disposta a não naufragar desta vez. Prometera a mim mesma não poupar esforços; seria cega, surda e muda a tudo que viesse contra o nosso amor (GATTAI, 1993 [1982], p. 46-47).

85

Lygia torna-se advogada e se dedica à escrita. Ri, respeitosamente, dos receios de sua mãe e volta-se ao que lhe preenche como ser:

(...) Primeiros Socorros – foi o curso que escolhi quando as moças da Faculdade de Filosofia e Faculdade de Direito fundaram a Legião Universitária Feminina da Defesa Passiva Antiaérea, subordinada à II Região Militar: LUF. (...) Ah, o susto que minha mãe levou quando me viu aparecer fardada. Quis primeiro saber se eu já tinha consultado meu pai, o que ele disse? Que estava tudo bem, ora. (...) Ela me examinou cheia de apreensão, mais funda a ruga preocupante: Veja, filha, você já é escritora, estuda numa escola só de homens e agora virou também soldado?! Achei graça porque adivinhei o que ela pensou em seguida e não disse, agora é que vai ser mesmo difícil casar (TELLES: 2000, p. 119).

Zélia e Lygia fazem do espaço do papel em branco lugar de combate para a afirmação de seus sonhos e vontades. O destino de mulher nunca as impediu de lutar por aquilo que concebiam como certo para a suas vidas. Cada uma, a seu modo, em seu contexto de atuação, inventou para si uma vivência transgressora e libertadora do modelo da mulher-goiabada, sempre presa ao fogão e aos limites do lar, como definiu Lygia Fagundes Telles (2004).

Ambas mostraram às suas mães seus sonhos/escritas de si, fazendo-as sentir orgulho das suas coragens diante do mundo. D. Angelina atribuiu a Zélia a posse de uma estrela que a guiava e lhe dava sorte e sempre aplaudiu a todos os atrevimentos de menina/mulher. D. Glória deu a Lygia o consentimento para escolher seu destino, por mais que divergisse dos caminhos traçados por seu zelo materno: “Você pode casar mais tarde, filha, ou não se casa nunca, e daí? Faça o que o seu coração está pedindo (...)” (TELLES: 2004, p. 670).



Temos diante de nós, ao lermos as obras de Zélia Gattai e Lygia Fagundes Telles, escritas/vivências que seguem corações que transbordam a vontade de viver livremente o que se escolheu. Páginas que apresentam memórias, ficções de si, (re)invenções que se configuram como existência e resistência do sujeito feminino. Mulheres que se escrevem, constroem-se, sem modelos ou padrões. Mulheres que escrevem para resistir.

Diante do exposto, a intenção foi explanar, mesmo que brevemente, acerca da construção do papel de escritora, tomando como objeto de análise as escritas de si de Zélia Gattai e de Lygia Fagundes Telles. Intencionei mostrar que ambas não sucumbiram à aceitação do que a sociedade denomina ser “destino de mulher”. Na luta pela realização de seus sonhos e pela busca de sua felicidade, sentiram a urgência/necessidade de matarem seus “anjos do lar”. Anjos mortos, escritoras postas na cena da escritura de suas obras e vidas.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7 ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.
- GATTAI, Zélia. *Um chapéu para a viagem*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- GATTAI, Zélia. *Jardim de Inverno*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GATTAI, Zélia. *Senhora dona do baile*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- 86 GATTAI, ZÉLIA. Discurso de posse. Rio de Janeiro: ABL, 21 de maio de 2002. Discurso proferido na solenidade de posse no Quadro de Membros Efetivos da Academia Brasileira de Letras.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORI, Mary Del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/UNESP, 2004. p. 671.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- WOOLF, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre/RS: L&PM, 2017).



AS MATERNIDADES POSSÍVEIS DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA OBRA QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Bárbara Ferreira de Freitas¹
Evelyn Ralyne Freire Fonseca²

Este trabalho discute a categoria maternidade a partir da experiência vivida e das estratégias traçadas por Carolina Maria de Jesus na obra Quarto de despejo: diário de uma favelada, por meio dos conceitos de classe, gênero, raça, branquitude e acesso aos direitos. A obra se constitui enquanto um relato duro e fiel das realidades de uma mulher negra, mãe e pobre na cidade de São Paulo frente à indiferença do Estado e da sociedade civil, haja vista que a vivência das maternidades de Carolina denuncia a invisibilidade e o não acesso aos direitos sociais desta camada social perante o Estado. Tal realidade se mostra como um ponto de contradição em relação à ideia de maternidade compulsória e essencialista vivida pelas mulheres brancas (BADINTER, 1981), denunciada pelas primeiras elaborações feministas do século XX, as quais contestavam o determinismo biológico. (BEAUVOIR, 1949; FIRESTONE, 1968; FRIEDMAN, 1963).

As feministas da década de 1960/1970, por meio do *peçoal é político* quebraram dicotomias historicamente construídas que dividiam os espaços em públicos e privados, influenciando a história, a política e o fazer ciência, pois o condicionamento das mulheres ao espaço privado e à esfera da reprodução limitava, também, as suas criações e intelectualidade, tidas como inapropriadas (RICH, 1995).

Os movimentos feministas questionaram e provocaram a flexibilização da dicotomia público/privado. O público era associado à objetividade, racionalidade, intelectualidade, política, cultural, produção e reservado ao homem; o privado, por outro lado, associava-se à ideia de subjetividade, emoção, doméstico, intimidade, biológico, reprodução e estava reservado à mulher. Assim, a maternidade, que antes era tida como assunto doméstico e reservada às mulheres, com a dissolução dos espaços, foi deslocada para o social (COSTA, 2005; BRANDÃO, 2012; SADENBERG, 2018).

Scavone (2001) divide a maternidade para os feminismos em três momentos: enquanto fator biológico, seria a origem da dominação entre os sexos; como um poder insubstituível; tendo um valor imprimido pelas relações sociais na posicionalidade das mulheres.

A politização das questões privadas trazida pelas mulheres em movimento e nas elaborações dos feminismos questionou o determinismo biológico que designava a mulher a um local específico na família e na sociedade, sendo a reprodução social um fator de dominação entre os sexos, tanto que as feministas radicais estadunidenses entendiam o domínio da contracepção como a libertação das mulheres (FIRESTONE, 1976).

Tais mudanças e fases influenciaram o campo da escrita, sempre renegado às mulheres. Pois, até o início do século XX, a chamada *literatura feminina* estava, majoritariamente, atrelada às questões de comportamento, com foco no lar, na vida para os filhos e no sofrimento ou regozijo amoroso, os chamados romances românticos (DUARTE, 2003). Havia, então, uma escrita manipulada pelo poder masculino, marcada pelas concepções patriarcais e tomada pelos estereótipos relegados às mulheres da época.

1 Universidade Federal da Paraíba

2 Universidade Federal de Sergipe

Com as elaborações feministas e o desenvolvimento das teorias de gênero do século XX³, obras de autoria feminina com grande valor estético começaram se propagar, trazendo novas formas de pensar as narrativas, a exemplo dos primeiros escritos de Virginia Woolf (1915) e Sylvia Plath (1960). Não era mais necessário o silenciamento das mulheres por meio de pseudônimos masculinos, como no século XIX, todavia, a dificuldade na projeção no mercado e resistência social não foram superadas (DALCASTAGNÈ, 2014). Não à toa, as figuras de linguagem, principalmente o uso de metáforas, da metonímia e do eufemismo serem tão recorrentemente utilizados nesses escritos.

No hodierno, ainda que as narrativas femininas tenham ganhado espaço e estejam, constantemente, rompendo com a tradicionalidade da escrita esperada por mulheres, a escassa propagação e publicização da literatura escrita por mulheres negras evidencia não apenas que estas estejam à margem em um viés literário, mas que ainda não são legitimadas socialmente enquanto escritoras. Por isso, compreender a literatura de autoria feminina contemporânea, principalmente aquela produzida por mulheres negras e pobres, é abordar narrativas de cunho reivindicatório que dão voz às insubmissões destas mulheres, reiterando o direito não só à escrita, mas a possibilidade de serem vistas e ouvidas por intermédio de uma narrativa de liberdade.

À vista disto, a literatura afrofeminina é, portanto, também uma estratégia política (SCOTT, 1992), já que possibilita o lugar de memória (NORA, 1984), isto é, a partir da narração de violências simbólicas cotidianas que, marcadas no passado, ainda são recorrentes, pode-se tomar consciência e reviver realidades antes ocultadas pela história oficial. Publicar obras que de memória e das dores destas mulheres é dar voz ao presente, porquanto fortalece as novas gerações, proporciona reflexões e o engajamento para a contínua luta pela promoção de mudanças acerca de desigualdades tão palpáveis.

88

Nesse sentido, de acordo com Hippolyte Taine, crítico e historiador francês, as origens da obra literária, quaisquer que sejam, devem ser analisadas sob três aspectos: a raça do autor, o momento histórico e o meio onde a obra fora produzida. A escrita desenvolvida por Carolina, traz um sentido coletivo, pois representa não só sua vivência, mas retoma a história de uma camada social a partir da memória cravada na pele da história dos povos afrodescendentes.

Desta maneira, a partir da literatura engajada de Maria Carolina de Jesus questionamos se a maternidade compulsória seria uma condição, de fato, intrínseca às mulheres, haja vista que nem sempre são dadas condições necessárias para exercê-la, suprimindo suas necessidades básicas e até mesmo o direito de escolher ser ou não mãe.

É importante enxergar a maternidade sob o prisma do olhar feminista (VASCONCELLOS, 2015), pois apesar de ser social, é uma vivência que envolve processos, como gestação e parto, que são vividos unicamente por mulheres, ainda que, apesar de uma experiência feminina, se dê em uma instituição patriarcal (RICH, 1995), um espaço de controle social e do corpo das mulheres. O exercício da maternidade é atravessado por mitos, representações, modelos e idealizações que incidem (in)diretamente nos padrões de comportamentos que são reproduzidos socialmente, de forma a condicionar ou reprimir as experiências das mulheres que destoam do que está pré-estabelecido, neste caso, o modelo universal branco de maternidade.

Este padrão traz um discurso sobre educação e disciplina, onde os corpos são uniformizados dentro das expectativas dos brancos, mas que se restringe a ela. Esse grupo social privilegiado exige e espera das mulheres negras que enquadrem seus filhos nesses parâmetros educacionais. Todavia, a realidade de desigualdade social, restrição de acesso a espaços de lazer ou mesmo capital cultural, impõe outra realidade a essas mães e crianças. Um exemplo disso são os processos de violência aos quais as crianças são

3 Dando nome a algumas de suas expoentes das variadas linhas: Simone de Beauvoir, Sulamita Firestone, Monique Wittig, Gayle Rubin, Joan Sott, Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, Judith Butler, entre outras.



submetidas na favela do Canindé que influenciam na construção da subjetividade desses indivíduos, como na naturalização da violência, quando Carolina descreve brigas entre vizinhos ou violência doméstica, externando preocupação sobre essas situações e sua vontade de sair da favela para criar seus filhos longe de lá: “O Anselmo apareceu aqui em 1950 com uma mulher que estava grávida. Quando a mulher deu à luz, um menino, ele começou a maltratá-la. Ela estava de dieta e ele lhe espancava e lhe expulsava de casa. Ela chorou tanto que o leite secou (JESUS, 1993, p. 97)

As maternidades vividas por Carolina explicitam a desigualdade social sentida concretamente no dia a dia dos filhos que não tinham acesso à alimentação, saúde, educação, lazer, moradia, saneamento básico, dentre outros direitos sociais. Essa ausência de condições mínimas traz para a autora a responsabilidade de garantir obrigações que são do Estado, sobrecarregando-a e provocando processos de culpabilização e adoecimentos, porquanto desloca para o indivíduo uma questão coletiva, tendo em vista o fato de a maternidade não ser um elemento doméstico, mas político. A ideia de maternidade como privada é um discurso útil ao Estado, porque deixar ela e as relações de cuidados como responsabilidade privada o exime de prover qualquer elemento relativo à questão, que fica a cargo das mulheres.

Entretanto, cabe uma ponderação, pois apesar das reivindicações dos movimentos feministas das mulheres ocuparem os espaços públicos e saírem do ambiente doméstico, Carolina, enquanto mulher negra, sempre esteve fora da *proteção do lar*, como trouxe Sojourner Truth (1851). A casa, maternidade e família como uma reversa da mulher têm um recorte específico de raça, haja vista que a mulher negra sempre trabalhou fora de casa.

Vania Vasconcelos (2015) recorre ao termo *maternidade negada* ao se referir à representação das mulheres negras na literatura que por muitos anos foram representadas em “imagens ligadas ao erotismo utilitário, animalizado, desprovido de intelecto” (p.21), resultando em um discurso racista e patriarcal que não aborda a mulher negra como mãe, objetificando-a na literatura nacional.

89

As vivências, experiências e usos da maternidade no Brasil são diversos, não há um modelo único. Essa esfera é permeada por atravessamentos que diferenciam a experiência materna entre as mulheres desde o Brasil-Colônia ao século XXI, momento que não pode ser visto de forma apartada, porque construiu e influenciou a tessitura social de hoje; até o questionamento do conceito de mulher universal, trazido pelos feminismos negros na década de 80, como Sueli carneiro e Lélia Gonzalez.

Os feminismos negros do século XX⁴ trouxeram para a categoria mulher, consequentemente para a maternidade a sua historicização, politização e culturalização, evidenciando as relações de poder que tecem esse espaço. Já as Novas Tecnologias de Reprodução multiplicaram as práticas e os modelos de maternidade, entretanto o poder de escolha de ser mãe e as condições de exercício da maternidade ainda não estão definidos e envolvem fatores sociais que nos fazem questionar se, de fato, as mulheres dominaram a reprodução, além de quais são as mulheres com plenas condições de exercê-la. Por exemplo, qual maternidade foi possível para Carolina?

Carolina sobreviveu e criou seus três filhos na São Paulo da primeira metade do século XX, pós-abolição, com alto crescimento demográfico resultante das migrações internas, com repressão sistemática ao ócio e à vadiagem e com a ciência a serviço desse projeto associando a criminalidade à pobreza. Uma cidade estruturalmente desigual, branca, repressiva e com altos índices de miserabilidade, que mesmo com a implementação das leis trabalhistas e previdenciárias não atendeu as camadas mais expropriadas (ZANIRATO, 2000), como ela, que sequer a um emprego fixo teve acesso.

A narrativa dos dias de Carolina mesclam a pobreza, pela falta de acesso a recursos (ROMÃO, 1982), com a carência de direitos, de esperanças e de possibilidades (MARTINS). A dificuldade para viver digna-

4 Dando nome a algumas autoras intelectuais negras que trouxeram a raça para o feminismo: Ângela Davis, Sueli Carneiro, Lélia Gonzáles, Bell Hooks, dentre outras.

mente e usufruir de direitos básicos, como saúde e alimentação, coloca-a à margem da sociedade. Como uma estratégia de resistência ao sistema de exclusão social que ela vive, autora cogita o suicídio coletivo dela e de seus filhos em função da fome e da incerteza do amanhã. Essa relação morte e vida podemos associar à uma prática frente aos sistemas de opressão comumente utilizadas no período escravista pelas mulheres negras, as quais, ao perceberem que seus filhos seriam explorados ou vendidos pelos donos de escravos, cometiam abortos e infanticídios como forma de resistência. (DAVIS, 2016).

O ato de relatar o seu dia a dia em formato de diário e o constante apreço pela leitura foram para Carolina estratégias diante da miséria que a sociedade lhe reservou. As palavras lhe traziam conforto, o diário de Carolina funcionava como uma espécie de grito no escuro, espaço em que sua voz finalmente podia ser ouvida, pois suas dores ganhavam o protagonismo.

É recorrente no cotidiano de dela e dos filhos a exposição e o julgamento da vizinhança sobre sua vida e a criação das crianças. Nesses momentos, se expõe a contradição do discurso de endeusamento da maternidade enquanto sacra, em oposição a culpabilização que as vizinhas destinavam para Carolina quanto às dificuldades passadas por ser mãe de três filhos, cada um de um homem, e não ser casada, comportamentos tidos como desvios sociais, pois se situam fora do padrão branco cristão de família. Tal responsabilidade e culpa imputadas à Carolina funcionam como justificativas aos sacrifícios que ela era obrigada a fazer para sobreviver.

Por vezes, Carolina relata o preconceito sofrido dentro da própria favela do Canindé por ser uma mãe solteira. Constantemente, os homens a abordavam em busca de favores sexuais, propostas feitas em troca de dinheiro ou comida.

90

Carolina percebe e elabora sobre a negação da escrita às mulheres quando menciona o fato de não ser possível, para um homem, ter uma mulher que lê, escreve e dorme com o caderno embaixo do travesseiro, então ela conclui ser uma melhor opção viver só.

A violência é um tema constante. Carolina traz denúncias sobre a banalização de variadas violências, físicas e psicológicas, que acometiam as mulheres na favela do Canindé, não sendo raras as passagens em que se são narradas agressões físicas e verbais presenciadas por ela, acontecimentos já naturalizados pelos moradores.

Carolina nunca teve uma carteira de trabalho assinada, sequer tinha um trabalho fixo ou regular, vivia de pequenos serviços e atividades, principalmente da catação de lixo, lugar de onde tirava pequenos objetos de valor social e afetivo. Logo no início da obra, a autora relata o desejo de sua filha em usar sapatos, depois, Carolina menciona ter encontrado um par de sapatos velhos no lixo e o consertado para a filha.

Não ter o suficiente para alimentar, calçar e vestir suas crianças era algo recorrente à rotina, fazendo com que ela, já na idade avançada, continuasse assiduamente trabalhando como catadora de recicláveis. Em algumas passagens, a autora diz que adoecer ou descansar são coisas que não lhe cabem, retomando a ideia de que o Estado não oferece condições mínimas para o exercício digno da maternidade. Em condições extremamente precárias, a família busca alimentação e utensílios básicos no lixo, porque, sozinha, Carolina não consegue o suficiente para o sustento da casa.

Ainda que não tenha concluído o ensino básico, a autora faz reflexões sociais pertinentes da sua realidade ao longo da narrativa. Menciona-se, até, o fato de a favela ser um lugar frequentado apenas em épocas eleitorais, em que as comunidades ganham visibilidade de políticos, projetos são levantados e promessas são feitas, mas sem continuidade.

O corpo de Carolina e dos outros habitantes da favela do Canindé são corpos precarizados, descartáveis, naturalmente explorados. Não causam uma comoção em torno das suas opressões. A fome passada por Carolina é aceitável e fomentada por um Estado ausente, a omissão deste torna essa parcela da socie-



dade um corpo morrível, é a materialização da necropolítica (MABEMBE, 2018). A autora nomeia a favela como o “quarto de despejo” da cidade de São Paulo, onde se concentram todos os não assistidos pelo Estado. *Quarto de Despejo* traz a dura realidade da busca pela sobrevivência entre aqueles já há muito esquecidos, em uma espécie de banalização da pobreza e das mais variadas violências.

A fome é o pano de fundo da narrativa, Carolina sai todos os dias de casa com o objetivo de conseguir comida para se e para os filhos; a fome é tão insuportável que ela compara com a escravidão: “E assim no dia 13 de Maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 1993, p.27). Ela associa a consequência de continuar vivo e permanecer na favela como o destino da fome. “Morreu um menino aqui na favela. Tinha dois meses. Se vivesse ia passar fome” (JESUS, 1993, p. 110).

Pela fome Carolina vive um processo de desumanização, ao ser obrigada a desenvolver estratégias para sobrevivência, quando apenas catar papel e ferro para vender não são suficientes. Ela recolhe restos de comida que iriam para os cachorros e em uma dessas passagens, sente inveja desses bichos. Uma existência baseada na sobrevivência: “O mundo das aves deve ser melhor do que o dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer.” (JESUS, 1993, p.30).

As maternidades de Carolina, são aquelas traçadas nas estratégias de sobrevivência, as possíveis de serem vividas diante da miséria apresentada, é uma maternidade preta, em analogia a uma passagem que ela mesmo faz de sua vida, onde demonstra consciência do racismo ao qual está submetida: “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.” (JESUS, 1993, p. 147).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

91

Todo o relato de Carolina é de uma vida precarizada a partir dos sistemas de opressão. O racismo, o patriarcado e o capitalismo apresentam-se forma tão imbricada que não é possível desassociar as categorias de raça, gênero e classe, as quais permeiam todos os espaços de vivência de Carolina.

A partir das experiências vividas pela autora, apresentadas no livro, conclui-se que Estado nega não só o acesso aos direitos mais básicos, mas a sua própria vida e a dos seus filhos, por isso não há um pleno exercício da maternidade para uma vida digna. Todo esse processo de marginalização torna as maternidades de Carolina, as possíveis, aquelas exercidas sem assistência do Estado, jamais como destino ou proteção, mas permeadas pela fome, de alimento e de vida, o que traz para sua escrita um teor transgressor profundo, na insubmissão dos seus atos, ao permanecer viva.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Lina M.; MESQUITA, Elaine. *A desconstrução do público/privado e a construção do “pessoal é político” na teoria feminista*. (p.325-338) REDOR, 2012

COSTA, Ana Alice. O movimento feminista no Brasil. Dinâmicas de uma intervenção política. *Revista Política Social*. V.5, n.2, 2005. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/380> Acesso em: 04 julho 2019.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo, Boitempo, 2016.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília, UnB, 2014.

DUARTE, C. L. *Feminismo e literatura no Brasil*. Minas Gerais, UFMG, 2003.

FIRESTONE, S. *The Women's Rights Movement in the U.S.A*. Notes from the First Year, 1968.



- MABEMBE, Achille. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MARTINS, José de Souza. *O massacre dos inocentes: a criança sem infância no Brasil*
- ROMÃO, Maurício C. 1982. "Considerações sobre o conceito de pobreza". In: *Revista Brasileira de Economia*, n. 4, vol. 36, Rio de Janeiro.
- SCOTT, Joan Wallach. El problema de La invisibilidad. In: ESCANDÓN, C.R. (org.). *Género e História*. México: Instituto Mora/UAM, p. 38-65, 1992.
- SADENBERG, Cecilia M. B. *O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres*. v.11 n.2, p.15-29, Inc.Soc.:Brasília, 2018.
- SCAVANE, Lucila. A maternidade e o feminismo. diálogo com as ciências sociais. *Cadernos pagu*, n.16, pp.137-150, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100008-&lng=en&nrm-iso. Acesso em: 11 julho 2019.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: motherhood as experience and institution*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.
- TRUTH, Souljourney, 1851.
- VASCONCELOS, Vânia. *No colo das iabás: maternidade, raça e gênero em Escritoras Afro-brasileiras*. Fortaleza: Edições Demócrito, 2015.
- ZANIRATO, Silvia Helena Zanirato. *São Paulo 130/1940: novos atores urbanos e a normatização social*. p. 241-264. Campinas, 2000.



A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA FEMININA NEGRA BRASILEIRA NO CAMPO LITERÁRIO: A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Bruno Duarte Nascimento¹

APRESENTAÇÃO

Proponho nesta comunicação discutir a inserção de escritoras negras no campo literário brasileiro. Trata-se de uma pesquisa que eu venho desenvolvendo no curso de mestrado em sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (PPGS/UFC). O objetivo principal é investigar a construção da autoria feminina negra no campo literário brasileiro contemporâneo.

A partir de um levantamento nos espaços destinados ao acesso do público leitor à produção literária de mulheres negras, uma pesquisa a respeito da personagem do romance brasileiro contemporâneo e um exame dos espaços com poder de consagração literária, foi possível constatar de um lado, as ausências de mulheres negras e, por outro, uma presença exígua delas que, a meu ver, diz mais sobre ausências do que propriamente de presenças.

Consultei sete acervos de bibliotecas locais e nacionais, em especial, as das universidades públicas federais. Constatei o seguinte quadro: dois dos acervos não contam com nenhum texto de ficção de autoria feminina negra; nos outros cinco, há uma presença escassa dessas produções. A análise dos catálogos dos sebos on-line revelou duas situações: a primeira foi a de uma ausência total de textos escritos por mulheres negras em dois dos acervos consultados, e a segunda, a de uma presença escassa em outros quatro. De modo semelhante, o exame dos catálogos das livrarias revelou uma presença parca de autoras negras. Os nomes de algumas delas sequer constavam na listagem de livros disponíveis². Portanto, caso deseje, o público leitor está impossibilitado de acessar, tomar de empréstimo ou adquirir via transação comercial essa produção literária.

A pesquisa de Dalcastagnè (2005) mostra-nos os traços do perfil da/do escritora/escritor brasileira/brasileiro contemporâneo e as feições das personagens de seus romances. Do total de 165 autoras/autores que compuseram o corpus do estudo³, 120 (72,7%) são homens e 45 (27,3%) são mulheres. Dessas mulheres e homens, 154 (93,9%) são brancas/brancos. Embora não receba esta etiquetagem, a literatura brasileira contemporânea é majoritariamente de autoria masculina branca.⁴

1 Estudante do curso de mestrado em Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (PPGS/UFC). Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela mesma instituição.

2 Busquei os textos escritos por mulheres negras por meio dos termos: "escritora negra", "escritoras negras", "mulher negra", "mulheres negras", "autora negra", "autoras negras", "literatura feminina brasileira", "autoria feminina negra brasileira" e dos nomes das escritoras. Acessei e consultei os acervos disponíveis on line das seguintes livrarias, bibliotecas e sebos: I) Livraria Cultura. Disponível em: <<https://goo.gl/koKoNa>>; Livraria Saraiva. Disponível em: <<https://goo.gl/p5zh12>>. II) Sebos on line: Amazon. Disponível em: <<https://goo.gl/oBAVKi>>. Estante virtual. Disponível em: <<https://goo.gl/QsHDvK>>; Sebos on line. Disponível em: <<https://goo.gl/qtPfcI>>; Livros difíceis. Disponível em: <<https://goo.gl/vg2eTa>>; Livronauta Disponível em: <<https://goo.gl/sWxwxD>>; Super acervo. Disponível em: <<https://goo.gl/vChYTF>>. III) Bibliotecas: Catálogo on line do sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em: <<https://goo.gl/QLwqzk>>; Catálogo on line do sistema da biblioteca Municipal Dolor Barreira. Disponível em: <<http://biblioteca.link/bibli-vre5/dolorbarreira/>>; Acervo on line do sistema de bibliotecas da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Disponível em: <<https://goo.gl/yT8C7m>>; [Biblioteca Octávio Ianni] Catálogo on line do Sistema de bibliotecas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Disponível em: <<https://goo.gl/KtWEYZ>>; Acervo on line da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/6tXdzP>>; Acervo on line do Sistema Integrado de Bibliotecas Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <<https://goo.gl/YUUhM>>; Acervo on line do Sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <<https://goo.gl/AvG9zR>>; Catálogo on line do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <<https://goo.gl/8W9N8B>>

3 Trata-se do estudo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004*. O corpus da pesquisa foi constituído de 258 obras e 165 autores, publicados pelas três principais editoras do mercado nacional no período de 1990 – 2004, a saber: Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco. Foram identificadas e analisadas 1.245 personagens nos romances estudados (DALCASTAGNÈ, 2005).

Os homens também são a maioria das personagens do romance nacional. 773 (62,1%) das personagens são do gênero masculino, enquanto que 471 (37,8%) são do gênero feminino. Ao todo, as personagens negras de ambos os gêneros são apenas 98 (7,9%), enquanto que as brancas são 994 (79,8%). Desse modo, mulheres negras e homens negros aparecem representadas/representados dez vezes menos do que mulheres brancas e homens brancos. De acordo com Dalcastagnè (2005): “a pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea (...).” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46). Diante disso, o problema não é a presença de sujeitos brancos como autoras/autores e personagens, mas o fato de elas/eles ocuparem um lugar majoritário no campo de produção da literatura brasileira.

Se examinarmos os espaços com poder de consagração literária, como as agremiações e os festivais literários nacionais, também é possível constatar uma ausência de mulheres negras. Há apenas uma presença no total de quarenta vagas ocupadas atualmente na Academia Brasileira de Letras (ABL)⁴. Trata-se do acadêmico Domício Proença Filho, nascido no Rio de Janeiro.

A Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) tem o histórico de lacunas de escritoras e escritores negros/negras em sua programação⁵. Em 2016 essa falta foi acentuada, motivando contestações. Uma delas foi de natureza coletiva. Uma carta aberta endereçada à curadoria da Flip foi redigida a partir de um encontro de escritoras e intelectuais negras brasileiras. Nela, há uma crítica ao processo de exclusão de suas trajetórias e narrativas dos espaços do festival⁶. No ano seguinte, 2017, houve um aumento da participação de escritoras e escritores negros/negros. 30% dos participantes eram mulheres negras e homens negros. Além disso, o homenageado da vez foi o escritor negro brasileiro Lima Barreto (1881-1922). Esse foi o primeiro ano no qual houve também paridade de gênero no festival. Do total das/dos 46 convidadas/os, 23 eram mulheres e 23 homens. Contudo, ainda não houve uma proporção igual de caráter racial entre elas/eles. Apenas 14 eram negras/negros. A maioria ainda é branca⁷.

No presente ano, 2019, uma importante iniciativa com o propósito de dar visibilidade às literaturas e produções artísticas de autoria negras, foi a organização da Flip preta. O festival aconteceu na cidade de Paraty-RJ, paralelo ao da Flip. De acordo com os organizadores, a Flip preta teve como objetivo “marcar a luta e a resistência do povo negro e quilombola do Campinho e do país todo, através da literatura e da troca de saberes.”⁸

Tendo isso em vista, o problema central desta pesquisa é como tem sido possível a construção de uma autoria feminina negra em um campo literário marcado pela dominação masculina e caracterizado por uma homogeneidade racial branca. Para solucionar essa questão, analiso a trajetória social e literária de Conceição Evaristo (1946-MG). Considero o seu itinerário pertinente para esse fim pela carreira consolidada, ainda que numa posição à margem no campo.

A reconstrução e a análise da trajetória social e literária de Evaristo tem como referências teóricas e metodológicas As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário (1996), de Pierre Bourdieu e Mozart, sociologia de um gênio (1995), de Norbert Elias. A noção de campo literário permite-me localizar

4 Para informações sobre membros atuais da Academia Brasileira de Letras ver (on line): <<https://goo.gl/zwgZDg>> Acesso em 11 ago. 2017.

5 Os dados levantados são da ONG Gênero e Número por ocasião da FLIP 2017. Para a matéria principal o link é: <<https://goo.gl/BybPWY>> Acesso em 03 ago. 2017. Para o acesso aos dados tabulados com o nome das autoras e autores, o gênero e a raça de cada um deles por edição da Flip, o link é: <<https://goo.gl/NNcpAv>> Acesso em 08 ago. 2017.

6 Realizei clipping de matérias a fim de acompanhar a discussão que se estendeu de maio a julho de 2016, ou seja, antes, durante e depois da Flip daquele ano. O texto da carta pode ser acessado por meio do link: <<https://goo.gl/PaS5Pd>> Acesso em 09 ag. 2017.

7 GANDRA, Alana. *Flip 2017 homenageia Lima Barreto*. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-07/flip-2017-homenageia-lima-barreto>> Acesso em 31 jul. 2019.

8 Sítio on line da Flip preta. Disponível em: <https://www.quilombodocampinho.org/?fbclid=IwAR35kY2B0LfdUqUNwDXPvOgC-jAuo_CYsDcrkArmWVl60o1WVUY1FUI7U7Ek> Acesso em 31 jul. 2019.



a escritora numa posição em uma rede de relações objetivas e interdependentes com outros agentes e instituições sociais. Assim, é possível situar e compreender os seus deslocamentos e tomadas de posição no espaço social dentro do qual ela tem produzido sua obra e construído a sua autoria. São inspiradoras também as reflexões de Elias (1995) acerca do estudo das conexões entre a experiência social e produção literária, assim como a análise das tensões entre as opções pessoais e estéticas da escritora diante das injunções sociais.

Outras referências imprescindíveis para a compreensão da construção de uma autoria feminina negra por Evaristo são os textos *O que é um autor?* (2013), de Michel Foucault e *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2012), de Roger Chartier. A noção de autoria discutida por Foucault e que, em seguida, é revisitada por Chartier, é mobilizada com o objetivo de entender se Evaristo pratica uma autoria feminina negra, de que maneira ela a define e a exercita. Vale dizer que não busco definir o que seria ou não uma “autoria feminina negra”, ou “literatura feminina negra”, ou ainda “literatura afro-feminina”. Estou ciente das discussões sobre os limites e as potencialidades dessas noções (SILVA, 2010). Neste trabalho interesse-me em conhecer como elas se constroem, a que e a quem elas servem. Como essas ideias são encarnadas e utilizadas como bandeiras de combate nas disputas literárias dentro do campo.

Como procedimentos metodológicos, utilizo o material de caráter bibliográfico coligido por meio de entrevistas de “segunda mão” com a escritora, matérias jornalísticas (nos suportes impressos e/ou on-line) sobre o andamento de sua carreira, informações sobre escritoras (es) afrobrasileiras (es) disponíveis no Portal Literafro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e análise das personagens femininas negras de suas obras.

O ESPAÇO DE PRODUÇÃO DA LITERATURA FEMININA NEGRA: NOTAS INICIAIS

95

Antes de situar propriamente a escrevivência de Evaristo e o processo de construção de sua identidade autoral de escritora negra, apresentarei as notas iniciais a respeito do trabalho de reconstrução e de descrição do espaço de produção da literatura feminina negra do qual ela faz parte com outras escritoras.

O objetivo de descrever esse espaço foi identificar quem são as mulheres negras que escrevem textos literários no Brasil contemporâneo. Para alcançá-lo, selecionei três bases de dados, a saber: O Portal Literafro – portal da literatura afro-brasileira (UFMG), o sítio on line Escritoras Negras da Bahia e o Catálogo Intelectuais Negras Visíveis (UFRJ)⁹.

É importante dizer que essas bases são continuamente atualizadas, em especial, as que estão localizadas em sítios da internet, como o PL e o ENB. O CINV está em formato de livro eletrônico, no entanto, como as organizadoras afirmam na apresentação: trata-se do primeiro balanço de uma pesquisa em andamento, o que insinua a possibilidade de novas publicações. A meu ver, o fato de essas bases estarem em construção contínua aponta suas possibilidades e limites. Se, de um lado, há muitas informações sobre os sujeitos e as produções que ainda não foram incorporadas a elas, por outro, trata-se, indiscutivelmente, de fontes de consultas de dados que de outra forma eu não teria acesso, pelo menos, não catalogados.

Realizei a coleta das informações durante o período de abril de 2018 à abril de 2019. Portanto, o que as bases revelaram e o que não revelaram está restrito a esse tempo de consulta. Utilizei dois critérios de inclusão de autoras no corpus da literatura feminina negra contemporânea: I) autodeclarar-se escritora e/ou ter ao menos um texto publicado; II) escritora viva, ou seja, estar em atividade literária e, assim, existir a possibilidade de escrever e/ou publicar.

9 A partir daqui, para evitar a repetição exaustiva do nome por extenso das bases consultadas, todas as vezes que eu me referir a elas utilizarei as siglas: PL para o Portal Literafro, ENB para o sítio on line Escritoras Negras da Bahia e CINV para o Catálogo Intelectuais Negras Visíveis.

Quando eu comecei a analisar as informações, cruzando as datas de nascimento das escritoras com as das suas estreias literárias e as publicações subsequentes, foi possível situar o grupo no tempo. Dessa forma, pensar o grupo atual passa, necessariamente, pelo processo histórico de constituição e um grupo de mulheres negras que tomaram para si o ofício da escrita, assenhorando-se do desejo de escrever e do de ser lida. Além disso, foi possível compreender as tomadas de posição de outros agentes, como as/os editoras/es, responsáveis pela viabilização das publicações e, em consequência, da visibilização das produções literárias de mulheres negras brasileiras.

De início, é possível conhecer a precursora, ou seja, aquela que abriu caminhos para contemporâneas. Trata-se de Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Ela estreou na literatura brasileira com o romance *Úrsula*, publicado no ano de 1859 pela Typographia do Progresso na cidade de São Luís – MA.

Na esteira de Dos Reis, no início do século passado, outras mulheres negras tiveram condições de escrever e publicar seus textos. Foram elas: Antonieta de Barros (1901-1952), que estreou na literatura com o livro de crônicas *Farrapos de ideias*, publicado no ano de 1937 pela editora SCP na cidade de Florianópolis-SC. Em seguida, tivemos Ruth Guimarães (1920-2014), que estreou com o romance *Água funda*, no ano de 1946 pela Edição da Livraria do Globo na cidade de Porto Alegre. Carolina Maria de Jesus (1914-1977) estreou com o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado no ano de 1960 pela Francisco Alves Editora na cidade de São Paulo. Por fim, tivemos Anajá Caetano (Nasceu em São Sebastião do Paraíso, sul de Minas Gerais. Demais dados biográficos não disponíveis) da qual se tem registro de sua estreia na literatura com a publicação no ano de 1966 do romance *Negra Efigênia, paixão pelo senhor branco*. Aliás, a única da qual se tem conhecimento.

96

Tendo em vista os dois critérios que estabeleci para a inclusão de escritoras negras no grupo contemporâneo, constatei 70 (setenta) autoras negras vivas em atividade no Brasil contemporâneo. É possível afirmar que o grupo de escritoras negras contemporâneas começou a ganhar forma nos anos de 1977 e 1978. Trata-se das quatro primeiras mulheres negras a estrear na literatura brasileira por meio da publicação de um texto. São elas: Cyana Lehay-Dios (1950/BA), que publicou no ano de 1977 um texto intitulado *Manifest*, pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres. Em seguida, Aline França (1948/BA), que publicou a novela *Negão Dony* no ano de 1978 numa edição subvencionada pela Prefeitura de Salvador. Nesse mesmo ano, Fátima Trinchão (-/BA) publicou a poesia *Contemplação de uma vida* no Caderno literário do *Jornal A TARDE* em Salvador/BA e Lourdes Teodoro (1946/GO) publicou o livro de poesias *Água marinha ou o tempo sem palavra* em uma edição financiada por ela mesma. Desde então, temos mulheres negras se inserindo na literatura brasileira por meio da escrita, edição publicação de seus textos de ficção.

A ESCRIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO: MARCAS DE UMA AUTORIA FEMININA NEGRA

Conceição Evaristo (1946/MG) estreou na literatura brasileira no ano de 1990, com a publicação de um texto na décima terceira edição da coletânea *Cadernos Negros*, organizada pelo Grupo Quilombhoje¹⁰.

O texto publicado foi o poema “Vozes-mulheres”, no qual a voz feminina negra insere-se em um lugar na cadeia de gerações de mulheres negras brasileiras. Ela diz: “A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome (EVARISTO, 2017a, p. 14). antes disso, nos versos anteriores, ela se recorda das experiências de suas ancestrais:

10 Os *Cadernos Negros* foram criados em São Paulo no ano de 1978, a partir da iniciativa de um coletivo de escritoras/escritores negras/negros, com o objetivo de visibilizar a literatura escrita pelas/pelos afrodescendentes brasileiras/brasileiros. O grupo Quilombhoje foi fundado no ano de 1980 pelos escritores negros Cuti, Oswaldo de Camargo e Paulo Colina e, desde então, tem assumido a organização das edições subsequentes da coletânea *Cadernos Negros*. Ela tem sido uma importante agente de difusão dos textos de autoria negra no Brasil e tem dado oportunidade para as estreias de novas/novas escritoras/escritores negras/negros.



A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio.
Ecoou lamentos de uma infância perdida.
A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas roupagens sujas dos brancos pelo caminho empoeirado
rumo à favela. (EVARISTO, 2017a, p.24)

Nos versos seguintes, elas se refere ao tempo presente através da figura de sua filha. De modo semelhante ao das suas ancestrais, a voz de sua descendente encontra dificuldades para romper a imposição do silêncio. Contudo, por meio dela, esboça-se a possibilidade de um futuro no qual, finalmente, as mulheres negras poderão conquistar espaço de expressão, ao transformar os lamentos, a obediência e a perplexidade em “fala” e “ato de liberdade”:

A voz de minha filha recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz da minha filha recolhe em si a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco viva-liberdade. (EVARISTO, 2017a, p. 25)

O lugar de enunciação da voz do poema de estreia de Evaristo é, antes de tudo, um lugar social e também de criação literária. Em um depoimento concedido por ocasião do I Colóquio de escritoras mineiras na Faculdade e Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no ano de 2009, ela nos fala do imbróglio relacionado à designação racial em sua certidão de nascimento. No documento, há o registro de um bebê da “cor parda”. Ela se pergunta: como seria essa tonalidade que me pertencia? Eu não atinava qual seria” (EVARISTO, 2009). Em seguida, responde e afirma: “Sabia sim, sempre soube que sou negra” (EVARISTO, 2009).

97

O primeiro exercício de criação de Evaristo ocorreu quando jovem, aos vinte e dois anos de idade, no ano de 1968. Ela escreveu uma crônica intitulada “Samba-favela”. Para ela, esse texto foi a “tentativa de descrição da ambiência de uma favela” (EVARISTO, 2017b, p. s/n). Nessa esteira, quase uma década depois, mais precisamente entre os anos de 1987 e 1988, começava a ganhar forma o romance *Becos da memória*¹¹. A narrativa tem como tema central a remoção compulsória de uma comunidade de pessoas negras e empobrecidas de seu lugar no espaço social urbano pelos agentes do poder público. Sobre o solo no qual a história de *Becos da memória* nasceu, Evaristo nos diz que “na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus.” (EVARISTO, 2017b, p. s/n). Ainda em suas palavras:

Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência. Talvez na escrita de *Becos*, mesmo que de modo quase que inconsciente, eu já buscasse construir uma forma de escrevivência. (EVARISTO, 2017b, p. s/n)

Para Evaristo, a escrevivência é uma escrita que brota do cotidiano, das lembranças, de suas experiências pessoais de mulher negra e das da população negra da qual ela reivindica o pertencimento¹².

11 O romance *Becos da memória* foi o segundo do gênero publicado pela autora no ano de 2006 pela Editora Mazza. Há outras duas edições. Uma pela Editora Mulheres no ano de 2013 e outra pela Editora Pallas no ano de 2017.

12 Ocupação Conceição Evaristo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/> > Acesso em 12 maio.2019.

Silva (2010) quando discute a literatura de autoria de mulheres negras afirma que ela:

Se constitui de temas femininos/feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrções de negritudes femininas/feministas por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. (SILVA, 2010, p. 24)

O romance *Ponciá Vicêncio*, o primeiro do gênero publicado pela autora no ano de 2003, passados cento e quinze anos da promulgação da lei que extinguiu o sistema escravagista no território brasileiro. A protagonista da trama, Ponciá Vicêncio, lembra constantemente do seu passado e o dos seus familiares no tempo presente. É por meio do ato de recordar que vem à tona as suas experiências de mulher negra e a rede de relações de dependências recíprocas que ela forma com outras personagens do enredo.

Acredito que esse duplo movimento de retorno ao passado no presente, ora operado por Evaristo, ora pela protagonista da história, não se trata de uma escolha temática e estética aleatórias. Ao narrar a condição de exclusão da/do negra/negro no período pós-abolição no romance *Ponciá Vicêncio*, a autora além de reescrever a história do processo de escravização das/dos africanas/africanos, os seus efeitos e ruptura, faz uma crítica às permanências das desigualdades raciais na sociedade brasileira contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

98

Para Evaristo “a nossa escrivência não é para adormecer os da casa grande e sim para acordá-los de seus sonos injustos.” (CANOFRE, 03/05/2018). Acredito que essa frase explicita o lugar de onde ela fala, contra quem fala e deixa claro o objetivo de seu projeto literário. Freyre (2003) mostra-nos que o par antagônico “casa-grande e senzala” é, na verdade, uma representação espacial de uma relação racial marcada por profundas assimetrias sob a qual se montou a estrutura social brasileira.

Evaristo fala do lugar de mulher negra, descendente de escravizadas/escravizados. Ela coloca a sua literatura não como uma narrativa apaziguadora, sustentando a ideia propalada pelos grupos sociais dominantes de que o processo de escravização de africanas/africanos em solo brasileiro foi “brando” e sem consequências posteriores para as/os ex-escravizadas/escravizados, os antigos senhores e as suas respectivas descendências (FERNANDES, 2017). Muito menos, se propõe a desempenhar a função de “mãe preta”. Nas suas palavras:

Um dos papéis dessa mulher era justamente contar histórias para adormecer a prole colonizadora. É uma mulher que a palavra dela ainda era marcada pelo processo da escravidão. Ela era obrigada a acalantar os meninos da Casa Grande, contando histórias. Eu imagino, eu projeto essa nossa escrita, essa autoria negra, tendo justamente uma função contrária. (CANOFRE, 03/05/2018)

Dessa forma, Evaristo reposiciona a mulher negra e a coloca em um lugar no qual ela rompe com a imposição de utilizar a sua voz e as suas histórias para dar conforto aos herdeiros das posições racialmente dominantes. A autora tece narrativas com a intenção de explicitar a crueldade e os efeitos nefastos da escravização para a formação do Brasil. Ela descortina os privilégios materiais e simbólicos adquiridos pelos sujeitos que se autodeclararam ou são reconhecidos como brancas/brancos às custas da subalternização e da espoliação dos sujeitos que se autodeclararam ou são reconhecidos como negras/negros.



REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CANOFRE, Fernanda. (03/05/2018), “*Conceição Evaristo: ‘Falar sobre preconceito racial no Brasil é derrubar o mito de democracia racial’*”. Sul 21, Geral. Disponível (on-line) em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*/ Roger Chartier: tradução: Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. - São Carlos: EduFScar, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 26, pp. 13-71, 2005.
- _____. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017a.
- _____. *Becos da memória*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.
- _____. (2009), *Conceição Evaristo por Conceição Evaristo*. Depoimento concedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. Disponível (on-line) em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/188-conceicao-evaristo>.
- FERNANDES, Florestan. *O significado do protesto negro*. São Paulo: Expressão popular co-edição com Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*/Michel Foucault: organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Inês Autran Dourado Barbosa. -. 3ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- SILVA, Ana Rita Santiago da. Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações. Fólio: *Revista de Letras*. V.2, n. 1: p. 20-37, Vitória da Conquista, jan/jun. 2010.

RESQUÍCIOS DE MEMÓRIAS: ESCRITORAS CEARENSES DO SÉCULO XIX

Carla Pereira de Castro ¹

O estudo *Resquícios de Memórias - Dicionário Biobibliográfico de Escritoras Cearenses do Século XIX*, apresenta o registro do nome de 71 (setenta e uma) escritoras que nasceram no período compreendido entre 1801 e 1900. Escritoras nascidas no estado do Ceará ou que contribuíram com a nossa história literária. O critério de escolha para denominar-se Literatura Cearense seguiu a mesma classificação de estudiosos como: Dolor Barreira, Antônio Sales e Sânzio de Azevedo, de acordo com o que o autor estabelece em sua obra *Literatura Cearense*.

Com relação ao critério de escolha dos escritores contemplados no presente trabalho, devemos igualmente uma explicação: discordamos do sistema adotado pelo eminente historiador Guilherme Studart (Barão de Studart), em seu Dicionário Biobibliográfico Cearense, em que só são incluídas pessoas nascidas no Ceará, não obstante algumas haverem deixado muito cedo a terra do berço. Assim, deixa de figurar um Rodolfo Teófilo, por haver nascido acidentalmente na Bahia, figurando, porém, um Oscar Lopes, do qual se pode dizer que somente nasceu aqui...

Concordamos com Antônio Sales, e com Dolor Barreira, que em parte lhe seguiu as pegadas, uma vez que incluímos:

1-autores nascidos aqui e que aqui produziram literariamente, como Juvenal Galeno, Oliveira Paiva, Filgueiras Lima e inúmeros outros.

2- autores nascidos noutros Estados, mas que produziram literariamente entre nós, como Rodolfo Teófilo, Pápi Júnior, Alf. Castro ou Demócrito Rocha.

3 – autores que se ausentaram, mas ainda assim escreveram obras cearenses, como Domingos Olímpio, Gustavo Barroso, e outros. (AZEVEDO, 1976, pág.15)

Selecionamos escritoras que produziram poesias, romances, contos, crônicas, artigos, músicas, que participaram de grupos literários e Instituições Culturais, que publicaram livros ou contribuíram para imprensa do Século XIX e início do século XX. Muitas dessas mulheres nasceram no interior do Estado do Ceará, como: Aracati, Baturité, Cascavel, Granja, Icó, Itapajé, Juazeiro do Norte, Paracuru, Quixeramobim, Sobral, São Benedito, Tauá e mesmo estando longe da capital, superaram vários obstáculos para publicarem os seus textos.

Mulheres que ousaram ao se expor através das suas falas e escritas, apresentando os seus ideais e os seus sentimentos, que defenderam suas causas numa sociedade dominada pelos homens onde a participação da mulher deveria se restringir aos cuidados com a família e com o lar. A elas dedico esse trabalho que expressa o nosso reconhecimento e a nossa eterna gratidão por representarem tão bem a nossa Literatura, do Ceará para o mundo.

Inspirada em literatos e historiadores que registraram a vida e a obra dos escritores cearenses, dentre eles cito: Antônio Bezerra de Meneses, Augusto Linhares, Barão de Studart, Braga Montenegro, Dolor Barreira, Geraldo Nobre, Joaquim da Costa Nogueira, Maria da Conceição Sousa, Mário Linhares, Otacílio Colares, Raimundo Araújo, Raimundo Girão, Raimundo de Meneses, Sânzio de Azevedo, Silva Nobre, dentre

1 Mestranda em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará- UFC. Professora de Língua Portuguesa do Governo do Estado do Ceará. E-mail: professoracarlacastro@gmail.com



outros, tomei como missão o trabalho de organizar este dicionário com o maior número possível de escritoras nascidas no século XIX.

Para a realização dessa pesquisa várias obras foram lidas, obras que falam sobre a História e a Literatura Cearense do Século XIX e início do Século XX, dentre essas obras encontrei no estudo *O Ceará e os Cearenses* de Antônio Bezerra de Menezes de 1906, um relato sobre a nossa literatura em especial a literatura feita por mulheres.

Depois do ensino doméstico, são em geral educadas com esmero nas letras e nas belas artes. Há ali senhoras que tem nome feito como poetisas e escritoras. São bem conhecidas as Exmas. Sras. Anna Nogueira, Francisca Clotilde, Ignácia de Matos Dias, Emilia de Freitas, Francisca de Mello Cezar, Luiza Amélia de Paula Rodrigues, Anna Lectícia da Frota Pessoa, Luiza Justa, Anna Facó, Anna Bilhar, Adília de Albuquerque Luna Freire, Maria Salazar, Maria Rodrigues, (Alba Valdez), Maria Amélia Torres Portugal, Aurelinda Simões, Olga de Alencar, Amélia de Alencar e Júlia Moura, estas seis últimas, directoras da Liga Feminista Cearense, fundada pelas mesmas em 26 de Julho de 1904, e muitas outras, que honram os jornais com os seus escritos. Em música e desenho conhecemos também cultoras distintíssimas. (MENESES, 1906, Pág. 75).

Dentre os nomes citados poucos são reconhecidos, destacamos os nomes de Alba Valdez a primeira mulher a ingressar na Academia Cearense de Letras em 1922 e a pioneira ao criar uma agremiação feminista, ainda em 1904 a *Liga Feminista Cearense*. Poucos são os registros encontrados sobre o primeiro movimento feminista no Brasil ocorrido em Fortaleza, de todas as obras pesquisadas, as únicas que relatam sobre o movimento são: o já citado *Ceará e os Cearenses* de Antônio Bezerra de Menezes e *Ensaístas Brasileiras* de Heloisa Buarque de Hollanda & Lúcia Nascimento Araújo.

101

A primeira agremiação literária feminina de que se tem notícia foi a Liga feminista Cearense, fundada em 1904 por Alba Valdez, identificada no meio literário como defensora do direito da ascensão cultural, econômico e político para as mulheres.

Outra pioneira foi a Academia Juvenal Galeno, da escritora Júlia Galeno, que, tendo seu ingresso recusado na Academia Brasileira de Letras, cria sua própria academia “exclusivamente para mulheres”, explicitando sua crítica frente à posição sexista da Academia Brasileira e promovendo sua inserção, ainda que marginal, no mundo institucionalizado das “belas-letras”. (HOLLANDA, 1993, página 23).

Em nossa Literatura Cearense podemos citar dois nomes que são pioneiros na Literatura mas que não figuram nos livros de Literatura Brasileira, são elas: Francisca Clotilde e Emília de Freitas. Francisca Clotilde, muito conhecida pela publicação do romance *A Divorciada* em 1904 e Emília de Freitas autora do romance *Rainha do Ignoto*, publicado ainda em 1899, considerado o primeiro romance de ficção científica escrito por uma mulher no Brasil. Os outros nomes citados não aparecem em destaque em nossa Literatura, e para identificá-los um longo trabalho de pesquisa foi realizado para que pudéssemos ter acesso aos textos e a biografia dessas escritoras.

Além de divulgar a vida e a obra dessas mulheres e acrescentar novos fatos até então desconhecidos do público leitor, também tivemos o trabalho de corrigir dados erroneamente registrados e propagados. Cito como exemplo o nome do livro de poesias da escritora Abigail Sampaio, o verdadeiro título de sua obra é *Luar de Prata*, mas registrado equivocadamente em vários livros e em sites da internet, como *Luar de Pátria*.

Inúmeras antologias, dicionários, revistas, jornais e estudos literários foram pesquisados tanto nacionais como locais, para que pudéssemos compor o *Resquícios de Memórias*. No *Dicionário da Literatura Cea-*

rense de Raimundo Girão e Maria da Conceição Sousa, publicado em 1987, destacamos um depoimento de Antônio Sales, sobre as escritoras de sua época.

MULHERES ESCRITORAS

Não tem sido grande – felizmente diria um anti-feminista contumaz, - o número de senhoras cearenses que cultivam as letras, pelo menos publicamente.

A cearense é por excelência a mulher do lar, a companheira dedicada do homem, a mãe de família que tudo sacrifica por amor de sua gente e pela boa manutenção de sua casa.

Não que lhe falte inteligência. Ao contrário: sempre que é posta à prova a mentalidade feminina em nossa terra, se revela vigorosa e apta para ilustrar-se nas ciências e nas artes.

Mas, em nosso meio e em nosso clima, a mulher é muito feminina para ser feminista, e a família tem uma consistência tão forte que ser a dona de um lar é ainda a suprema e quase exclusiva aspiração de uma moça cearense.

Isso não exclui a sua capacidade para o trabalho material ou mental, a sua faculdade de cultivar a inteligência quando é preciso tirar partido dela para ganhar a vida ou auxiliar a manutenção dos seus, quando privados da assistência do trabalho masculino;

Neste ponto a mulher cearense é inexcedível em atividade e dedicação, e pode ser apresentada como modelo de companheira do homem.

Mas a rotina da educação provinciana, a timidez, a resignação um tanto oriental do seu temperamento, tudo a leva a negligenciar um tanto oriental do seu temperamento, tudo a leva a negligenciar o cultivo do espírito em proveito das utilidades e virtudes da feminilidade tradicional.

Poucos nomes se podem citar, pois, entre as mulheres que têm brilhado nas Letras, além das que se distinguem no magistério.

Francisca Clotilde e Emília de Freitas foram, na passada geração, os dois únicos nomes de escritoras, que se tornaram conhecidas em nosso meio.

A primeira colaborou abundantemente na imprensa, publicando artigos e contos, reunindo parte destes num pequeno volume – Coleção de Contos. É autora de muito versos, que não foram publicados em volume, e de um romance – A Divorciada.

Emília de Freitas, poetisa também e também romancista, publicou as Canções do Lar e a Rainha do Ignoto.

Logo após, surgiu um estro delicado de um feitio artístico bem acentuado: o de Ana Nogueira, que há longos anos emudeceu, tendo deixado, entretanto, alguns atestados eloqüentes de sua inspiração e do seu bom gosto.

Alba Valdez e, sem dúvida, a pena mais aprimorada que tem produzido a mentalidade feminina entre nós. Em dois livros já antigos, Dias de Luz e Em sonhos, ligeiras narrativas e poemas em prosa, Alba Valdez revela o espírito culto e senhor da expressão, e estas qualidades mais se têm acentuado em numerosos trabalhos posteriores, não reunidos ainda em volume.

As irmãs Adelaide e Judite Amaral são senhoras de sério preparo e escrevem com correção e elegância sobre questões sociais e literárias, tendo a segunda se evidenciado na discussão do problema feminista. E há ainda algumas inteligências femininas brilhantes, mas tão ocultas sob o véu da modéstia, que seria indiscrição arrancá-las ao segredo e à sombra em que se comprazem viver.

GIRÃO, Raimundo; SOUSA, Maria da Conceição. Dicionário de Literatura Cearense. Fortaleza: Imprensa Oficial do Estado, 1987. Página 18.

Nesse texto de Antônio Sales, literato por excelência, idealizador da Padaria Espiritual, redator do jornal *O Pão*, romancista, poeta e esposo de Alice Nava Sales Rodrigues, ainda podemos perceber o preconceito em relação ao papel da mulher enquanto escritora. A mulher cearense não poderia ousar e assumir características de uma feminista, pois ela deveria se limitar aos papéis de dona do lar e de esposa dedicada.



Em sua concepção poucas foram as que ousaram a se apresentar através da literatura. Em relação ao Antônio Bezerra, o nosso padeiro foi bem modesto ao destacar as poetisas que também atuavam no Magistério, dentre elas, observamos as bem conhecidas: Francisca Clotilde, Emília de Freitas e Alba Valdez, acrescentando o nome de Anna Nogueira, esposa de Sabino Baptista e única mulher a publicar no periódico o *Pão*, bem como o nome das irmãs Adelaide e Judite Amaral, essas duas últimas ainda bem desconhecidas do nosso público leitor.

Sobre a poetisa Anna Nogueira Baptista, um exaustivo trabalho de pesquisa foi realizado, a fim de desvendar informações sobre a sua obra e sobre a sua biografia, que só foi possível com a ajuda de seus familiares. Encontramos divergências em vários estudos biobibliográficos de que a escritora havia falecido sem deixar nenhuma obra. Em outros que a poetisa havia publicado uma obra com o título *Carmes*. Entretanto pouco antes de falecer seus familiares organizaram um livro com o título *Versos* onde constam poemas escritos por Anna Nogueira durante toda a sua vida.

Vovó me disse, que queria escrever umas palavrinhas, expressão dela, para explicar como surgiram os versos da velhice.

Mas, Vovó está doente, muito cansadinha. As crises se sucedem e faltam-lhe fôrças para escrever.

Todos os dias, lamenta ainda não ter podido fazê-lo. Por isso faço-o por ela.

Desde o princípio do século, Vovó nunca mais fizera versos. Sem contar; é claro, com as quadras dos nossos santinhos de primeira comunhão.

Uma tarde, creio que em 1957, estava ela só em casa e muito triste. Uma saudade grande, muito grande mesmo, tomou conta do seu coração. – a infância, Santo Antonio, a fazenda querida onde nascera e se criara – a lembrança enfim de tudo aquilo, se apossou dela e quase sem se sentir, poz-se a escrever.

Ficou surpresa ao ver, que tinha escrito vinte e tantas quadras. E assim com esta inesperada visita da Musa, que ela supunha já a houvesse esquecido, surgiram os versos da Velhice.

(BAPTISTA, ANNA NOGUEIRA, **VERSOS**, 1964, página 65).

103

O estudo *Resquícos de Memórias – Dicionário Biobibliográfico de Escritoras Cearenses* tem como objetivo preencher uma lacuna que existe em relação ao desconhecimento e a falta de registros e de pesquisas sobre as escritoras cearenses nascidas no século XIX. Para constatar a ausência do registro do nome de escritoras cearenses nascidas no século XIX, nas obras que falam sobre a Literatura Cearense, tomamos como exemplo alguns livros consultados para o estudo. Na obra *Literatura Cearense* de 1976 do professor Sânzio de Azevedo podemos verificar que foram estudados quase duzentos escritores homens e apenas cinco mulheres, são elas: Cândida Galeno, Lúcia Fernandes Martins, Margarida Sabóia de Carvalho, Marly Vasconcelos e Rachel de Queiroz, autoras do século XX. Augusto Linhares em sua *Coletânea de Poetas Cearenses* de 1952 destaca mais de 80 autores homens e apenas 8 escritoras, são elas: Ana Nogueira Batista, Fernanda Brito, Francisca Clotilde, Henriqueta Galeno, Jandira Carvalho, Maria de Lourdes Vasconcelos Pinto, Stefania Rocha Bezerra e Úrsula Garcia. Em *Poetas Esquecidos* de 1938 do estudioso Mario Linhares, temos mais de vinte poetas e apenas três poetisas, Auta de Souza, Branca Bilhar e Carmen Cinira. Em *Ceará Intellectual* de Joaquim da Costa Nogueira de 1910, observamos um número maior de escritoras nele são apresentadas seis escritoras e 18 escritores. São elas: Adilia de Luna Freire, Anna Facó, Francisca Clotilde, Francisca de M. Cesar Barcellos, Alba Valdes e Antonietta Clotilde. Acrescentamos ainda o estudo de Mário Linhares *História Literária do Ceará* de 1948, onde estão retratados quase duzentos escritores e apenas 12 mulheres, dentre elas: Ana Nogueira Batista, Diva Câmara, Francisca Clotilde, Maria Duarte, Emília de Freitas, as irmãs Galeno, as irmãs Sampaio, Úrsula Garcia, Alba Valdez e Rachel de Queiroz. O escritor acrescenta dois nomes que até o presente momento eram desconhecidos do contexto literário cearense, Diva Câmara escritora e atriz e Maria Duarte poetisa que viveu grande parte da sua vida no Rio de Janeiro, escrevendo para imprensa e participando da vida intelectual da cidade.

Esse estudo teve início em 2003, há exatamente dezesseis anos, quando ingressei no curso de Letras da UFC – Universidade Federal do Ceará e foi se desenvolvendo ao longo dos anos, nesse período encontramos o nomes de 71 (setenta e uma) escritoras e ilustres cearenses que contribuíram para a Literatura e para a História do Brasil, São elas: Abigail Sampaio; Adalgisa Albertino de Souza Pereira; Adelaide Correia do Amaral; Adília de Albuquerque Moraes; Alba Cepilho; Alba Melo Amadel Soares; Alba Valdez (Maria Rodrigues Peixe); Alice Linhares Pereira; Aline Pinto Acioli; Alvina Moraes; Alzira Lima; Amélia Alencar Mattos; Amélia Monteiro Gondim; Amélia Pedroso Benebien; Ana Dias Pequeno; Anna Bilhar; Anna Facó; Anna Leticia da Frota Pessoa; Anna Margarida da Frota; Anna Nogueira Baptista; Anahid Paula Pessoa de Andrade; Antonieta Clotilde Duarte Bezerra; Antonia Sampaio Fontes; Aurelinda Simões; Branca Bilhar; Branca Rangel; Branca Rolim; Branca Simões de Menezes; Diva Torres Câmara; Edith Dinoah da Costa Braga; Edith Amaral; Emília Freitas; Elvira Pinho; Estefânia Gaspar Bezerra de Meneses; Evangelina Accioly; Francisca Clotilde Barbosa Lima; Francisca de Mello Cesar Barcellos; Henriqueta Galeno; Ignacia de Mattos Dias; Isabel Inah da Frota Pessoa; Isabel Omphale Gondim; Izabel Pergentina de Araujo; Joaquina Ester Sales Pessoa; Judith Correia do Amaral; Júlia Correia do Amaral; Júlia Carneiro Leão de Vasconcelos; Júlia Galeno; Julia Moura; Luiza Amélia de Paula Rodrigues; Luiza da Justa; Luisa de Oliveira Frazão (Luisa Frazão); Margarida de Queiroz; Maria Amélia Torres Portugal; Maria Aracy Magalhães Martins; Maria do Patrocínio Furtado; Maria Dolores Furtado Nogueira; Maria Duarte; Maria Esther da Silva Pamplona; Maria Facó de Araújo; Maria Gonçalves da Rocha Leal; Maria Jesuína de Albuquerque Rodrigues; Maria Sampaio de Andrade; Maria Salazar Fiusa de Pontes; Maria Thomazia; Noemi de Alencar Arraes; Odília Rodrigues; Olga de Alencar Mattos; Rita de Cintra Costa; Santuza Rodrigues de Andrade; Serafina Rosa Pontes e Úrsula da Costa Barros Amorim Garcia.

104

O pesquisador Charles Expilly em seu estudo *Mulheres e Costumes do Brasil*, escrito ainda no século XIX, para falar do Papel da Mulher no Brasil no capítulo VIII apresenta um provérbio português que segundo o autor havia sido introduzido no Brasil por Cabral e seus companheiros, e que por muitos séculos vigorou no Brasil, e que demonstra claramente o preconceito em relação à mulher. “*Uma mulher já é bastante instruída, quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar.*” Após mais de dois séculos seguimos resistentes no esforço contínuo em mostrar para a sociedade que o papel da mulher vai além dos descritos no provérbio português. A mulher pode alcançar o lugar e o espaço que ela desejar, seja chefiando um lar ou uma nação, as mulheres de hoje não se calarão!

Outros trabalhos serão desenvolvidos com essa temática com a finalidade de resgatar a escrita literária feminina cearense. Antônio Sales em seu depoimento nos fala que Francisca Clotilde escreveu muitos poemas mas que se encontram esparsos e que ainda não foram publicados. Muito em breve essa compilação deverá vir a lume em pesquisa que estou desenvolvendo nos estudos do Mestrado.

REFERÊNCIA

- AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- BARREIRA, Dolor - *História do Ceará*: História da Literatura Cearense (1º Tomo). Fortaleza: Edições do “Instituto do Ceará”, 1948.
- BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1962. 4v.
- BARROSO, Olga Monte. *Quem São Elas*. Fortaleza: IOCE, 1992.
- CAVALCANTE, Alcilene. *Uma Escritora na Periferia do Império*: Vida e Obra de Emília Freitas. Editora Mulheres, 2008.
- CAMPOS, Eduardo. *Capítulos de História da Fortaleza do Século XIX*. EUFC, 1985. Fortaleza/CE
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico das Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CUNHA, Cecília Maria. *Além do Amor e das Flores*: Primeiras Escritoras Cearenses. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.



- GALENO, Henriqueta. *Mulheres Admiráveis*. Fortaleza. Casa de Juvenal Galeno. S/E
- GIRÃO, Raimundo; SOUSA, Maria da Conceição. *Dicionário de Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- EXPILLY, C. *Mulheres e Costumes do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1977
- GIRÃO, Raimundo; MARTINS FILHO, Antônio. *O Ceará*. Ed. Fac-Sím. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 368.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de & Lucia Nascimento Araújo. *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LINHARES, Augusto. *Coletânea de Poetas Cearenses*. Rio de Janeiro: Editora Minerva Ltda., 1952.
- MARTINS, Cláudio (Organização e Supervisão) – *A Quinzena* – Fortaleza-CE – Fac Similar, 1984.
- MOTA, Anamélia Custódio. *Francisca Clotilde: uma pioneira da educação e da literatura no Ceará*. Canindé: Gráfica e Editora Canindé, 2007.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX – Vol. I: antologia / 2ed.rev.* Florianópolis, SC, Brasil : Editora mulheres, 2000.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX – Vol. II: antologia / organização*, Florianópolis, SC, Brasil: Editora mulheres, 2004
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX – Vol. III: antologia / organização*, Florianópolis, SC, Brasil : Editora mulheres, 2009
- SCHUMAHER. Schuma; BRAZIL. Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- STUDART, Guilherme. *Dicionário Bibliográfico Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1980,v.1.
- STUDART, Guilherme. *Dicionário Bibliográfico Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1980,v.2.
- STUDART, Guilherme. *Dicionário Bibliográfico Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1980,v.3.
- VICTOR, Hugo. *Sonetos Cearenses*. Poetas do Ceará. 2ª Edição. UC, 1997.



MARCAS DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM MÁRQUEZ E VIANA

Carlos Magno Gomes¹
Roberta de Almeida Santos²
Vitoria Maria Silva Santos³

INTRODUÇÃO

A violência contra a mulher é parte de normatizações que insistem em impor ao corpo feminino um lugar de submissão. A tirania dessas normas é pautada pelo prazer masculino em detrimento do sujeito feminino e é redesenhada de forma questionadora pelos textos literários. Tal violência é mais visível nos casos em que o abuso sexual é praticado por meio da relativização do lugar de fala da vítima, que é considerada duplamente subalterna por ser mulher e pobre.

Partindo dessas reflexões, pretendemos comparar a forma como essa fantasia é retomada no romance *Memoria de mis putas tristes* (2004), de Gabriel García Márquez e no conto “Moonlight serenade” da coletânea *Cine privé* (2009), de Antônio Carlos Viana, propondo uma leitura feminista que identifique o lugar de fala das duas jovens abusadas como um lugar de resistência⁴. Em ambos os corpos de jovens garotas são prostituídos por valores sociais que invisibilizam a violência, naturalizando o abuso sexual de menores como troca de favores. Um homem mais velho ajuda economicamente a jovem abusada para não ser denunciado. Esteticamente, a violência estrutural de gênero é mantida, todavia, as duas jovens não se doam completamente para seus agressores, dando-nos a oportunidade de identificar pequenos movimentos transgressores dessas protagonistas como um lugar de resistência à normatização da violência sexual contra as mulheres.

Tanto em *Memorias de mis putas tristes* como em “Moonlight serenade”, o abuso sexual é cometido contra adolescentes pobres que são vítimas não só do abuso, mas também de uma estrutura social que se cala diante desses atos, naturalizados como parte da virilidade masculina em sociedade patriarcais e conservadoras. Assim, interessa-nos identificar os valores morais que dão sustentação a essas representações nos contextos ficcionais dos dois autores selecionados. Nesse caso, estamos preocupados em como a representação da violência contra a jovem é construída no espaço literário.

As obras *Memoria de mis putas tristes*, do escritor Gabriel García Márquez, e no conto no conto “Moonlight serenade”, do sergipano Antônio Carlos Viana, trazem diferentes representações de violência sexual contra a mulher. No primeiro caso, um senhor nonagenário compra a virgindade de uma jovem, no segundo, um dentista troca os abusos e toques no corpo de uma jovem pelo tratamento dentário. Essas narrativas contextualizam a naturalização das regras sociais, pois o corpo da mulher é regulado por normas próprias da violência estrutural de gênero, que reafirmam suas práticas quando aceitas coletivamente, pois essa violência é um fenômeno “percebido y asimilado como parte de la “normalidad” o, lo que sería peor, como un fenómeno “normativo”, es decir, que participaría del conjunto de las reglas que crean y recrean esa normalidad” (SEGATO, 2003, p. 132).

1 Prof. Dr. da UFS/CNPq. E-mail: calmag@bol.com.br

2 Graduanda em Letras Português/Espanhol pela UFS. E-mail: ra.robortalmeida@outlook.com

3 Graduanda em Letras Português/Espanhol pela UFS. E-mail: vm.vitoriamaria@hotmail.com

4 Este texto é resultado da pesquisa de iniciação científica financiada pelo CNPq (2018/2019) e faz parte de uma pesquisa sobre as marcas da violência sexual na Literatura da América Latina.



Partirmos dos estudos de Fragoso, ao afirmar que a pobreza urbana dá sustentação à violência contra a mulher em graus diferentes de acordo com suas condições sociais, pois “esta violencia está ligada a la condición de genero y es el resultado de la desigualdad em la cual conviven las niñas y mujeres en espacios privados y públicos” (2010, p. 233). Nessa mesma perspectiva, os estudos de Rita Laura Segato foram de suma importância nesse processo, posto que os distintos tipos de violência sofrida pela mulher fazem parte do contexto patriarcal, pois “el sistema de estatus se basa en la usurpación o exacción del poder femenino por parte de los hombres” (SEGATO, 2003, p. 144).

Nessa mesma direção metodológica, exploramos as bases conceituais dos estudos de Elódia Xavier acerca dos diferentes tipos de violência sofrida pelo corpo feminino na literatura de autoria feminina. Dessa pesquisa, destacamos o corpo disciplinado e o subalterno, que se relacionam ao poder patriarcal e o silenciamento da mulher (2007). Ampliando esse estudo, Gomes propõe a identificação do corpo violentado como uma marca de homens que praticam o excesso de masculinidade (2018). Além disso, por representar corpos femininos subalternos, a literatura de Márquez e de Viana nos convida a pensar nas questões do silenciamento da mulher nos espaços sociais de acordo com Djamila Ribeiro (2017). Em suma, este artigo traz uma abordagem comparatista entre a forma como o corpo feminino abusado é representado pelos dois autores.

Antes de partirmos para a análise dos dois textos, cabem algumas discussões acerca da relação entre abuso sexual e prostituição, visto que as duas protagonistas estudadas nesta pesquisa são jovens que são abusadas por homens que lhe dão presentes ou lhe oferecem serviços em troca desses atos. Para compreender as questões socioeconômicas que impulsionam a violência contra a mulher no contexto latino-americano, seguimos as abordagens interseccionais dos estudos de gênero que levam em conta as questões de classe, gênero e etnia, visto que as mulheres pobres são as principais vítimas da violência sexual, expondo a desigualdade de gênero como uma interface da pobreza conforme Fragoso (2010).

107

Nas obras de Márquez e Viana, essa violência segue os mesmos valores morais masculinos de valorização do corpo feminino como uma extensão da sexualidade do homem, que busca exercer seu poder sobre o corpo da vítima para reafirmar sua virilidade, pois “as diferentes formas de agressão fazem parte das regras de manutenção da ordem ou da imposição da masculinidade” (GOMES, 2016, p. 37).

Os estudos feministas atuais, como os dos coletivos feministas são mais categóricos ao reconhecer a violência sexual como uma estratégia de poder masculino, pois o abuso do corpo da mulher “é muito mais uma forma de dominação do que uma forma de satisfazer um desejo sexual. O sexo, no estupro, é um meio pelo qual a violência ocorre. Não por menos o estupro está associado a ameaça e punição” (LARA; RANGEL; MOURA; BARIONI, 2016, p.175). Cabe ressaltar que não estamos pensando na violência como algo homogêneo, mas flexível, que se adequa aos diferentes espaços sociais. Logo, é relevante entender o quanto o gênero é variável quando articulamos questões de abuso sexual como parte de regras sociais e econômicas.

Tais reflexões serão feitas conforme o ponto de vista feminista e sua proposta de revisão das normatizações impostas. Segundo Djamila Ribeiro, o lugar de fala significa a valorização da voz silenciada e traz uma reflexão de quem pode falar por quem. O termo “lugar de fala” está relacionado à “discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal, ‘ponto de vista feminista’ – diversidade, teoria racial crítica e pensamento descolonial” (RIBEIRO, 2017, p. 58). Nesse caso, estamos interessados em como construir uma leitura que questione as normatizações impostas pela violência estrutural.

Em relação ao controle do corpo feminino, Elódia Xavier (2007) destaca que socialmente os papéis femininos são moldados por estratégias de normatização, uma vez que o corpo guarda a memória das regulações de gênero, já que “deve ser visto em ação (*acting*), isto é, numa relação dinâmica ou estática com alguma coisa, pois só assim manifesta suas especificidades” (XAVIER, 2007, p. 26). Da tipologia proposta pela pesquisadora brasileira, vamos explorar o corpo disciplinado e o subalterno.

O primeiro é aquele que sofre normatizações impostas por discursos reguladores. Esse tipo de corpo é próprio de personagens que são controladas dentro de uma sistemática “que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (XAVIER, 2007, p. 59). Especificamente, nos casos estudados, o corpo é “disciplinado” tanto pela questão de gênero, como a questão social, visto que as duas jovens só se submetem à imposição do dominante pelo desamparo econômico em que vivem.

Pela questão da pobreza, essas personagens apresentam marcas do corpo subalterno, visto que se projetam em um segundo plano nas relações de poder com seus abusadores. Nesse caso, o corpo subalterno está relacionado tanto ao silenciamento imposto à mulher, como também à manipulação financeira da jovem abusada. Ser subalterna está também relacionada à miséria e à situação de pobreza (XAVIER, 2007). As duas jovens são assediadas e tocadas por homens que as consideram frágeis por sua condição de extrema pobreza.

A seguir, analisaremos como a violência estrutural de gênero se manifesta nos assédios contra a mulher em Máquez.

O ABUSO DA JOVEM POBRE

O romance do escritor colombiano é narrado em primeira pessoa pelo personagem protagonista, que ao completar 90 anos decide se presentear com uma noite de amor com uma jovem virgem. Para isso, pensa em comprar a virgindade de uma jovem pobre. Seu contato com a prostituição é ressaltado desde as primeiras páginas, enaltecendo sua virilidade: “A quien me pregunta le contesto siempre con la verdad: las putas no me dejaron tiempo para ser casado” (MÁRQUEZ, 2013, p. 42). Com esse tom jocoso, sua sexualidade é cantada como uma marca de sua masculinidade.

108

Ao recordar de sua virilidade, ele tenta retomar seu passado por meio de uma noite com uma virgem. Para realizar seu desejo, entra em contato com uma cafetina para contratar os serviços de uma garota pobre que precisa de ajuda. Vale lembrar que em suas memórias só aparecem casos com prostitutas. Para ele, o corpo da mulher não tem características pessoais e é regulado por seus desejos e não importa o corpo feminino que será usado para satisfazer seu prazer.

Com traços de um conquistador, o narrador trata suas mulheres como objetos, sobretudo, por só consentir o sexo pago. A questão econômica atravessa sua imposição sexual tanto pela questão de gênero, como do poder econômico. Assim, quando contrata a jovem virgem, ele é guiado por seu duplo lugar de poder, reforçando seu desejo de um corpo subalterno, que “é violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço” (XAVIER, 2007, p. 48).

Tal questão econômica é cantada como uma marca de sua virilidade e da violência estrutural de gênero: “Nunca me he acostado con ninguna mujer sin pagarle, y a las pocas que no eran del oficio las convencí por la razón o por la fuerza de que recibieran la plata aunque fuera para botarla en la basura” (MÁRQUEZ, 2013, p.16). O narrador admite que usa a violência do dinheiro para comprar o prazer de suas amantes.

Como vemos, a voz masculina não tem pudor de expor o quanto o corpo da mulher é apenas uma extensão de sua sexualidade. Logo, a prostituição do corpo abusado faz parte da confirmação dos valores estruturais patriarcais. Essa situação também acontece no espaço doméstico, como relata o narrador quando abusa de sua empregada, Damiana.

Recuerdo que yo estaba leyendo La lozana andaluza en la hamaca del corredor, y la vi por casualidad inclinada en el lavadero con una pollera tan corta que dejaba al descubierto sus corvas suculentas. Presa de una fiebre irresistible se la levanté por detrás, le bajé las mutandas hasta las rodillas y la embestí en reversa. [...] (MÁRQUEZ, 2013, p.17).



Além da violência, ele explora a confiança de Damiana e a silencia por meio do aumento de salário. Esse estupro é descrito como uma façanha masculina, que é normatizada por sua virilidade, sem dar qualquer chance para a mulher se manifestar. Com esse silenciamento, o narrador abusa socialmente de sua vítima, pois recorre a “la violencia estructural del orden social y económico en lo que hoy los especialistas ya están describiendo como la ‘feminización de la pobreza’” (SEGATTO, 2003, p. 145).

Nesse contexto, a compra desse silêncio está relacionada à opressão feminina, uma vez que “falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência” (RIBEIRO, 2017, p.77). Damiana opta por jogar as regras impostas por seu patrão para melhorar seus rendimentos mensais.

Entre os diversos crimes sexuais narrados nessa obra, o abuso do corpo da jovem Delgadina ganha destaque. Trata-se de uma jovem pobre de 14 anos, que é contratada pela cafetina, Rosa Cabarcas, para a realização do sonho do nonagenário. Esse abuso masculino faz parte do imaginário machista latino-americano e nos chama a atenção, pois há um fetiche masculino coletivo por trás desse crime que vai além do texto literário, uma vez que reforça o desejo dos homens de usar o corpo da mulher como um objeto sexual descartável.

No plano ficcional, por ter se apaixonado pela jovem de quem comprou a virgindade, o narrador cria uma atmosfera romântica que escamoteia o abuso e a exploração de menores. Todavia, o culto da virgindade feminina como um estado de pureza é retomado no reencontro deles, quando Delgadina lhe é apresentada vestida como uma profissional. O narrador não aceita e passa a humilhá-la: “- ¡Putá! - grité. [...] le vendió la virginidad de la niña a alguno de sus grandes cacacos a cambio de que a ella la sacaran limpia del crimen” (MÁRQUEZ, 2013, p. 38). Tal postura reforça que está em jogo a conquista do corpo virgem.

A violência sexual fica registrada em diversas passagens em que a jovem é tocada por ele, reforçando um relato idealizado da sensualidade da virgem na tentativa de naturalizar o crime como um exercício de macho: “Entré en el cuarto con el corazón desquiciado, y vi a la niña dormida, desnuda e desamparada en la enorme cama de alquiler, como la parió su madre” (MÁRQUEZ, 2013, p.28).

A questão da pobreza também é usada de forma idealizada para relativizar o oportunismo do narrador que não abusa sexualmente da jovem, enquanto ela dorme. Delgadina sempre está dormindo, durante os encontros, já que trabalhava excessivamente em uma fábrica para ajudar sua família. Mesmo assim, o protagonista sentia prazer ao tocar a jovem.

Tratando de no despertarla me senté desnudo en la cama con la vista ya acostumbrada a los engaños de la luz roja, y la revisé palmo a palmo. Deslicé la yema del índice a lo largo de su cerviz empapada y toda ella se estremeció por dentro como un acorde de arpa, se volteó hacia mí con un gruñido y me envolvió en el clima de su aliento ácido. Le apreté la nariz con el pulgar y el índice, y ella se sacudió, apartó la cabeza y me dio la espalda sin despertar. Traté de separarle las piernas con mi rodilla por una tentación imprevista. En las dos primeras tentativas se opuso con los muslos tensos. Le canté al oído: La cama de Delgadina de ángeles está rodeada. Se relajó un poco (MÁRQUEZ, 2013, p. 13).

Nessa cena, o abuso sexual sofrido é normatizado por um padrão de masculinidade excessiva que não se importa com a falta de sentidos da vítima. O narrador descreve suas tentativas de seduzi-la e acordá-la, todavia a jovem permanece dormindo. O sono pode ser lido como uma estratégia de resistência da jovem trabalhadora, visto que o violador até consegue relaxá-la, mas ela não acorda de tão cansada. Tal adiamento da relação sexual passa a ser visto como uma conquista a mais para o narrador, que não desiste de realizar seu feito. No entanto, a jovem resiste a todo o aparato de prostituição que a cerca sem conseguir se entregar ao agressor, reforçando seu lugar de resistência, visto que “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p.64)

O ASSÉDIO NO CONSULTÓRIO

As marcas sociais da violência sexual contra a mulher também são encontradas em “Moonlight serenade”, de Viana. Esse conto é narrado em primeira pessoa pela personagem protagonista que relata que em sua adolescência foi abusada por um falso dentista, enquanto ele realizava seu tratamento odontológico gratuitamente. Nele há momentos explícitos de abuso sexual contra a jovem, pois trata-se de “un acto intencional del poder y la fuerza con un fin predeterminado, por el cual una o más personas producen daños físicos, metales o sexuales, los cuales lesionan la libertad de movimiento o causan la muerte de personas, a veces ellas mismas” (FRAGOSO, 2010, p. 234).

Na ficção de Viana, tal violência é executada de forma proposital com marcas sociais que menosprezam o corpo da mulher. O dentista abusa da paciente de forma natural, como se ela tivesse obrigação de se submeter aos desejos dele. No início, ela se deixou levar por seus toques e carícias: “Eu era muito ingênua, apesar do dr. Lustosa já ter alisado meus peitos e feito na minha frente uma coisa que me deixou assustada” (VIANA, 2019, p.105).

Esse tipo de relação abusiva faz parte de uma estrutura da dominação masculina, visto que o dentista age sem pudor diante da paciente. Tais normas fazem parte de uma estrutura discursiva hegemônica, “pois estamos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 56). No conto, há um jogo de intimidação e medo imposto pelo dentista que a jovem não conseguia escapar: “Era nojento, o homem se esfregando entre meus peitos, que ele dizia serem grandiosos, seu pau sumia entre eles” (VIANA, 2009, p. 109). Ademais, a concepção desse abuso e violência está relacionada à violência contra o corpo virgem, pois o “o estupro é mais uma forma de dominação do que uma forma de satisfazer um desejo sexual” (LARA; RANGEL; MOURA; BARIONI, 2016, p.164).

110

Na lógica da estrutural do abuso sexual da mulher, o crime ocorre quando o homem toca, beija ou realiza práticas sexuais com a mesma sem sua permissão. Portanto, a violência não se limita ao sexo forçado, pois o assédio psicológico e econômico devem ser levados em conta nesses casos de abusos de pacientes menos favorecidas. Logo, a jovem de “Moonlight serenade” suportava os abusos do falso dentista com medo de perder seu tratamento dentário como afirma a vítima: “Me achava suja por deixá-lo fazer o que queria, mas não tinha outro jeito, eu queria salvar a minha boca” (VIANA, 2009, p.108).

Tal representação está atravessada por normas sociais que comprovam que “esta violencia está ligada a la condición de genero y es el resultado de la desigualdad en la cual conviven las niñas y mujeres en espacios privados y públicos” (FRAGOSO, 2010, p. 233). Ao optar por registrar a violência contra uma jovem indefesa, esse conto traz à tona uma normatização abusiva do corpo da mulher, revelando abusos profissionais que são considerados normais pelo agressor.

Na descrição da narradora, as ações libidinosas do falso dentista se confundem com o assédio, mostrando o quanto a perversidade masculina não tem limites como acontece no caso da ejaculação forçada: O demônio disse que veio sem esperar e, quando vi, estava engulhando. Cuspi na escarradeira e o rodopio da água demorou a arrastar aquela gosma nojenta” (VIANA, 2009, p.108). Além da violência, a humilhação ganha espaço no ritual do abuso sexual. Não basta abusar, ele tem que se sentir dono da situação, por isso se aproveita da jovem indefesa.

Em tais circunstâncias de abuso, é perceptível o quanto a questão econômica atravessa os problemas de gênero, intensificando a forma como a mulher é silenciada socialmente. Além disso, cabe destacar que esse tipo de violência faz parte de uma dinâmica social de reconhecimento da violência sexual como parte da masculinidade e é aceita entre o nicho masculino que aceita “la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual” (SEGATTO, 2003, p.33).

Na ficção, o favor prestado é usado para relativizar os abusos praticados pelo dentista que são intensos e aumentam a cada nova visita da vítima ao consultório: “Naquele dia, ele havia emporcalhado meus



lábios pela primeira vez. Cada vez mais o dr. Lustosa me assustava. Eu já entrava de coração moído em sua sala” (VIANA, 2009, p.108). O assédio psicológico sofrido pela jovem traduz o quanto o abuso sexual deixa marcas para mulheres que são abusadas em situações de vulnerabilidade. Nesses contextos de abusos sexuais, a relativização do crime é proporcional à virilidade e astúcia do agressor, visto que, no nicho machista, prevalece o pacto da masculinidade, conforme estudos de Gomes (2018) sobre as representações do estupro na literatura brasileira.

No final do conto de Viana, assim como no romance do colombiano, a conquista da virgindade da paciente é denunciada pela narradora, pois o dentista interrompe seus assédios ao saber que ela já tinha tido relações com o namorado: “O cão danado faltou me expulsar do consultório quando descobriu que eu não era mais virgem” (VIANA, 2009, p.110). Nesse caso, a vítima deixa de ter o valor simbólico para seu violador. Ao descobrir que o corpo feminino não estava mais submetido as suas normas, o conto traz uma forma de ruptura do corpo disciplinado, visto que apesar da vontade masculina, o corpo feminino rompe com o padrão sexual que orienta obediência e submissão aos desejos masculinos (XAVIER, 2007, p. 74).

Portanto, mesmo se aproximando do perfil das vítimas de violência sexual que são exploradas pelas desigualdades de gênero e de classe, a jovem representada na ficção de Viana rompe com a submissão ao se entregar ao namorado. Essa rachadura identificada nessa ficção sugere que as relações de poder são flexíveis e que os sujeitos participantes podem se adequar às normas impostas conforme seu potencial de resistência.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Neste estudo comparado entre Márquez e Viana foi possível compreender que as mulheres pobres são as principais vítimas da violência e são silenciadas porque compõem um grupo subalterno, de acordo com Djamilá (2017) que enfrentam a desigualdade social e de gênero. Assim, como classifica Xavier (2007), os corpos disciplinados e subalternos são representados de forma interseccional nas obras, pois as jovens são submetidos a diversos abusos por serem mulheres e pobres.

Vale destacar que a violência sexual contra a jovem pobre é ainda maior na sociedade machista, pois a exploração sexual é descrita como uma chance de a mulher ter uma vida social melhor. Nos textos analisados, os dois corpos femininos são subalternos por sua condição de pobreza, visto que se trata de “uma escala social hierárquica, onde o subalterno ocupa o ínfimo espaço” (XAVIER, 2007, p. 47). Logo, as personagens femininas são abusadas por se encontrarem nessa condição social degradante de pobreza.

Em suma, o poder da defesa lhes é negado por estarem em situação de extrema pobreza e são vítimas de homens sem escrúpulos que abusam do poder econômico e seu lugar de fala masculina para abusar das jovens. Mesmo assim, identificamos pequenos movimentos por parte dessas personagens que podem ser vistos como lugar de resistência, pois encaram seus agressores com estratégias dissimuladas, que mostram o quanto elas resistem.

Assim, tanto o corpo disciplinado como o corpo subalterno são identificados nos dois contos, todavia, em ambos as ambiguidades e a condição indefesa das jovens é atravessada por uma resistência feminina de se entregarem aos prazeres masculinos. As duas usam estratégias de ruptura com as normas impostas e resistem ao colocar limites para os abusos que sofrem.

No romance do colombiano, o estado de sono permanente de Degaldina; e, no conto de Viana, a antecipação da perda da virgindade da protagonista mostram esse lugar de resistência. Tais atos podem ser vistos como lugar de fala dessas jovens indefesas, visto que “vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica” (RIBEIRO, 2017, p.87). Por esse olhar feminista, constatamos



que se trata de personagens femininas subalternas que falam de um lugar de resistência apesar da vulnerabilidade a que estão submetidas por questões econômicas e de gênero.

Com essa proposta de leitura, ressaltamos que é possível revisar o lugar de fala das personagens femininas que repudiam a normatização da violência hegemônica de gênero. Para isso, embasamos nossos argumentos por meio dos estudos feministas que questionam as desigualdades de gênero, uma vez que “feminista é o homem ou a mulher que diz: “Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolvê-lo, temos que melhorar”. Todos nós, mulheres e homens, temos que melhorar” (ADICHIE, 2015, p.60).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia de letras, 2015.

FRAGOSO, Julia Estela Monárrez. Violencia de género, violencia de pareja, feminicidio y pobreza. In: FRAGOSO, Julia Estela Monárrez, et al. (Coord.). *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2010. p. 233-273.

GOMES, Carlos Magno. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. *Estudos Linguísticos Literários*. Bahia: Salvador. n. 59, p. 79-93, 2018.

GOMES, Carlos Magno. Violência de gênero e a crise da masculinidade. *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: Gepiade, v. 21, p.33-48, 2016.

LARA, Bruna de; RANGEL, Bruna; MOURA, Gabriela; BARIONI, Paola; MALAQUIAS, Thaysa. *#Meuamigosecreto: Feminismo além das redes*. Coletivo Não Me Kahlo. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016. p. 77-107.

112 MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memorias de mis putas tristes*. 6. Ed. Editora Debolsillo, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia: sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

VIANA, Antônio Carlos. “Moonlight serenade”. In: VIANA, Antônio Carlos. *Cine Privê*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 104-112.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.



O CORPO DA MULHER IDOSA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Catherine Santana Souza¹
Sandra Maria Pereira do Sacramento²

1. INTRODUÇÃO

A representação do corpo feminino, sempre condicionado à cultura dominante, é estabelecida pela mídia a partir de padrões de beleza e juventude. A mulher idosa, que não se sente representada pela sociedade industrial, vê-se perdida diante dessa marginalização que advém da concepção do envelhecimento como um período determinado da vida e não como um movimento contínuo. Dessa forma, a representação da mulher idosa é um tema bastante recorrente na literatura de autoria feminina, pois o corpo feminino, local onde a velhice se manifesta, durante longo tempo, esteve vinculado a um discurso biológico que o considerou estável, não histórico e sexuado, elementos que constituíram o fundamento epistêmico das afirmações consagradas sobre a ordem social.

A história da humanidade encarregou-se de revelar características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo, considerações instauradas pela metafísica ocidental, que, por sua vez, iluminaram o dualismo de Descartes ao instituir dois tipos de substâncias: *res cogitans*, mente, e *res extensa*, corpo, e que efetuou, por assim dizer, a separação entre a alma e a natureza, tratando-se, pois, de territórios distintos e incompatíveis. Tal oposição dicotômica determinou, portanto, hierarquias que circunscreveram os polos mente (homem), mulher (corpo). Essa dualidade, que coloca a mulher em situação de desvantagem em relação ao homem, torna-se ainda mais cruel na velhice, na qual a marginalização é ainda pior para a mulher, como aponta Simone de Beauvoir (1979), ao afirmar que se o destino da mulher é ser aos olhos do homem um objeto erótico, ao se tornar velha, ela acaba perdendo esse lugar conferido na sociedade.

113

A proposta deste trabalho objetiva discutir o corpo da mulher idosa e como ele é representado na Literatura de Autoria Feminina, ao mostrá-lo confinado à norma falocêntrica e como a escrita o redimensiona, busca discutir tal perspectiva, através do conto *Diferença de idade*, da escritora Helena Parente Cunha, ao supor que a representação do corpo seja um dos locais de inscrição identitária da mulher contemporânea, sobretudo da mulher idosa; pois, acreditando ser o mesmo um meio determinante para a passividade da mulher, foi utilizado como explicação para a sua inferioridade, ligada a fatores biológicos. Os pressupostos teóricos utilizados neste trabalho são as teorias feministas, a sociologia do corpo, a crítica literária e a antropologia. A teoria feminista encontrará ressonância na teoria da diferença sexual. Quanto à sociologia do corpo, será utilizada para analisar as relações de poder instituídas, que funcionam como uma teia de dominação sobre o corpo feminino. A crítica literária fundamentará as análises das narrativas e a antropologia discutirá a constituição identitária da mulher idosa na sociedade contemporânea.

1 Doutoranda em Letras: Linguagens e Representações do PPGL-UESC cathe.santana@yahoo.com.br. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil.

2 Docente do PPGL-UESC. Doutora em Letras. sandramsacramento@hotmail.com.

2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

A literatura, em consonância com as transformações da sociedade, com as mudanças pertinentes ao estudo feminista, discute as relações de gênero, através da escrita feminina, pois a história não mostrou, em nenhum momento, a mulher como protagonista de sua própria escrita, ao contrário, sempre foi o *outro*, simbolizando a exclusão. A mulher não constituiu uma tradição literária, participando apenas com sua imagem, na maioria das vezes, de docilidade e obediência, nas obras de escritores homens.

A escrita feminina, no entanto, vem modificando o cenário da literatura, pois muitas produções em que a mulher passa a ser sujeito da sua própria enunciação. Dentre as autoras que discutem a condição da mulher idosa, podemos citar a baiana Helena Parente Cunha que nos apresenta uma personagem, a partir da qual busca avaliar como a mulher idosa se estabelece na sociedade, tendo a representação do seu corpo como fator identitário em processo. Desse modo, pretende-se discutir a representação do corpo da mulher idosa na literatura de autoria feminina.

A velhice se manifesta através do corpo e também, como construção sócio-política, produz concepções negativas, como *velhismo*. Para (Barbosa, 2003), em muitos casos, os significados culturais que 'velhismo' incorpora, equiparam-se a outros ismos como racismo, classicismo e machismo. Essa conotação negativa, geralmente ligada à atividade produtiva de trabalho, que diminui ou cessa em um determinado momento da vida, como na aposentadoria, abala a autoestima da mulher.

114 A concepção negativa que se produz da velhice, no entanto, torna-se um peso muito maior para as mulheres, pois, historicamente, a mulher foi considerada inferior ao homem, por discursos misóginos, legitimados em metanarrativas de cunho filosófico, religioso e biológico. Seu corpo tornou-se circunscrito à falta de razão e destinado somente à maternidade; por outro lado, à hierárquica patriarcal foi permitido a circulação do espaço público e da transcendência. Beauvoir, em seu livro *A velhice* (1990), afirma que: "já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade" (p.152).

O envelhecimento, enquanto processo de mudança corporal, torna-se mais evidente para quem convive com a idosa, enquanto que, em grande medida, a decrepitude é negada por quem a experimenta. "Quando essa ilusão é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera uma psicose depressiva" (BEAUVOIR, p.358). Esse conflito tem sido tema da literatura de autoria feminina, que aborda o corpo feminino frente às mudanças do tempo e aos dramas pessoais vividos por mulheres de diferentes classes sociais.

A segunda metade da década de 80, do século passado, delineou novas perspectivas para a literatura de autoria feminina. Alguns estudos sinalizaram uma renovação e ampliação na área de investigação sobre a mulher. Surgiram pesquisas e análises feministas que enfrentaram o desafio de discutir a mulher e sua relação a um sistema de produção global, numa era de comunicação em rede mundial. Essa tendência, característica da revolução cultural iniciada na década de 60, do mesmo século XX, trouxe diversas mudanças na vida da mulher ocidental, inclusive na concepção da família nuclear, levando a alto índice de divórcios, a reboque da alteração de padrões públicos, que ditavam o comportamento sexual, e, desde então, o corpo assumiu uma nova perspectiva nesse cenário, sobretudo, o corpo feminino. Sobre essa revolução, Eric Hobsbawm (1995) afirma que, oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberação para as mulheres, que gozavam de muito menos liberdade que os homens, sempre ligadas à natureza, como forma de dominação e controle. Para Mota (2002), por outro lado, esse padrão de controle sobre o corpo, ainda persiste para 'os velhos', mas de maneira diferente e pior, pois são tratados como se estivessem numa perspectiva não produtiva e terminal da natureza, objeto de fácil descarte, pois não reproduzem mais, não geram riqueza, no que concerne ao trabalho e bens materiais. Por se encontrarem inseridos no sistema capitalista, são vistos como peças descartáveis a serem postas à margem.



Essa aproximação, que se faz do velho com a natureza, na perspectiva da Antropologia, discutida por Alda Mota, antes citada, não revela uma integração do binômio social/natural, da dicotomia corpo/mente, da cultura ocidental, pelo contrário o que existe é uma hierarquia que torna a natureza ‘unipresente’ e ‘final’.

Para a mulher, cujo corpo sempre esteve representado na dualidade mente/corpo, instaurado pela metafísica ocidental, a velhice é ainda mais estigmatizada em relação ao homem, isso, porque, segundo Judith Butler (2008, p.21):

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relação de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade.

A noção binária, para Butler, não contempla o que buscam as teorias feministas anteriores, pois entende que o feminino possui muito mais amplitude do que apenas um polo em oposição. A diferença trazida constantemente como argumento para hierarquizar os polos, é também discutida por Elaine Showalter (1994, p.35) quando afirma que “os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, porque a diferença mais visível entre homens e mulheres, e a única que temos certeza ser permanente, é de fato a diferença no corpo”. Sobre essa diferença, discutida na relação do gênero, Derbert (1994, p.33) afirma que “se gênero é relacional e performático, gênero e idade são cruciais para entendermos certas categorias sociais como a velhice, particularmente a situação da mulher idosa” e conclui afirmando que na sociedade brasileira contemporânea, a preocupação com o envelhecimento e a qualidade de vida acabam por tratar a velhice como “uma experiência radicalmente distinta para homens e mulheres. As diferenças de classe, que dão conteúdo específicos à velhice são minimizadas ante as diferenças de gênero” (DEBERT, 1994, p.34)

115

Para alguns autores as mulheres na velhice experimentariam uma situação de dupla vulnerabilidade com o peso somado de dois tipos de discriminação enquanto mulher e enquanto idosa. Sendo a mulher em quase todas as sociedades valorizada exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado das crianças, desprezo e desdém marcaria sua passagem prematura à velhice. Essa passagem antes de ser contada pela referência cronológica seria marcada por uma série de eventos associados a perdas como o abandono dos filhos adultos, a viuvez ou o conjunto de transformações físicas trazidas pelo avanço da idade. Nas sociedades ocidentais contemporâneas a esse conjunto de perdas deve se somar o subemprego, os baixos salários, o isolamento e a dependência que caracterizariam a condição das mulheres de mais idade (DEBERT, 1994, p.33).

As teorias feministas atuais, ao discutirem a representação do corpo feminino, consideram-no como um local de inscrições sociais e políticas, que fazem emergir uma nova perspectiva de pensamento que se distancia da dualidade mente/corpo, da metafísica ocidental. Tomaz Tadeu e Silva (1999) afirma que vivemos num mundo social, onde novas identidades culturais emergem, se afirmam, apagando fronteiras, transgredindo proibições e tabus identitários, numa perspectiva de possíveis cruzamentos de fronteiras. O corpo feminino, amplamente discutido em espaços, nos quais a mulher vem conquistando sua autonomia, faz surgir, dentro da literatura de autoria feminina, uma perspectiva de representação comungando com os anseios dessa literatura, contrariando a ideia de um corpo que sempre foi compreendido dentro de uma lógica, no qual o sexo era anterior à cultura, revestido de um caráter imutável, binário e a-histórico.

Discutir o corpo feminino à luz da Antropologia, requer um reconhecimento do que afirma Alda Mota (2002) sobre a idade:

a idade é um componente bio-sócio-histórico estruturador na organização das sociedades, inclusive com definição simbólica forte, e as gerações são parte essencial da dinâmica coletiva que as impele ou lhes imprime continuidade social; ambas as esferas realizadoras ou participantes das relações de poder na sociedade. Impossível, portanto, ignorá-las ou menosprezar sua importância analítica, principalmente na construção de diferenças e de desigualdades sociais (p.37)

A representação, enquanto sistema de significação, está relacionada à identidade, pois é, por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. A literatura de autoria feminina, ao discutir a velhice, na sociedade patriarcal, faz emergir uma nova condição feminina, possibilitando uma perspectiva de ser e estar no mundo, um panorama que se constitui sob a história social da mulher idosa, a partir de um discurso próprio com possibilidade de se descentrar. Essa reconstrução identitária acaba por reelaborar os espaços e a condição de mulher que, a despeito de sua idade, não aceita o modelo a ela atribuído e é o que observamos em algumas personagens femininas, a serem evidenciadas em nosso estudo, que buscam reorganizar sua condição feminina, ao tomar decisões que rompem com a lógica falocêntrica. Tal ruptura não ocorre de maneira abrupta, mas a partir de uma oscilação entre a segurança dos valores instituídos entre o patriarcado e a possibilidade de romper com o mesmo, redefinindo, por assim dizer, questões que a mantiveram excluída, da sociedade e, portanto, da literatura. Antônio Cândido (2006) é categórico ao afirmar que a integridade da obra literária e seu entendimento perpassam pela fusão entre texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. *O externo*, que seria o social, tem importância não como causa, nem como significado, mas como elemento com a função de desempenhar um papel na construção da estrutura, tornando-se desta forma interno.

116

O destino da mulher de ser filha, esposa e mãe, instituído como um ciclo cultural, constitui-se no *externo*, mas ressignificado, através da escrita feminina, ao abordar a condição da mulher idosa e sua forma de estar no mundo, muitas vezes, invisibilizada, pelo preconceito que existe em torno dessa fase da vida, como se, nesse momento, a mulher idosa não fizesse mais parte do contexto social, em que está inserida. O corpo envelhecido, numa das tipologias da representação dos corpos, sugerida por Elódia Xavier (2007), encerra uma construção que se realiza também a partir da consciência da passagem do tempo. A velhice é geralmente muito mais sentida pelo outro, como já afirmamos aqui, do que pelo próprio sujeito e se torna tal percepção muito mais difícil para a mulher velha, que já não possui mais a tríade beleza-saúde-juventude. Alda Mota (2011), em seu artigo *Envelhecimento e Sentimento do Corpo*, também discute a identidade do corpo envelhecido

As perdas são tratadas principalmente como problemas de saúde, expressas em grande parte na aparência do corpo, pelo sentimento em relação a ele e ao que lhe acontece: enrugamento, encolhimento, descoloramento dos cabelos, 'enfeimento', reflexos mais lentos, menos agilidade..., Mas são expressas muito mais pelos outros do que pelos próprios velhos (p.42).

O drama vivenciado pela mulher idosa, revela-se numa crise de identidade como assevera Angélica Soares, em seu artigo: *Há uma idade para a velhice? Sinais do envelhecer e crise de identidade na poesia brasileira contemporânea*: Adélia Prado nos coloca diante de uma recordadora crise de identidade, que leva a se retrair, a se voltar a si mesma, ao isolamento, à solidão e à dor. A busca do passado ("olhar retratos"), associada à constatação memorialísticas das transformações físicas diante do espelho. (2009, p.87). Essa crise de identidade é discutida por Beauvoir (1980): "Um dos traços mais marcados na mulher que envelhece é o sentimento de despersonalização que a faz perder todos os pontos de referência, objetivos. (...) não sou eu essa mulher velha que o espelho reflete" (p.347-348).

A escrita feminina, ao discutir tais aspectos, institui um espaço para a representação de um processo que é comum a nós mulheres, o de envelhecer, mas que ainda é tabu em muitos setores da sociedade. Sobre essa representação, Judith Butler (2008) afirma que pode funcionar como um termo operacional no



âmago de um processo político que visa a ampliar a visibilidade das mulheres, mas também pode, através de sua função normativa, utilizar-se de uma linguagem que distorceria o que é considerado como verdadeiro sobre a categoria de mulheres. Isso porque a representação estabeleceu o critério para a formação dos sujeitos, estendendo tal representação apenas ao que pode ser reconhecido como sujeito. É importante, portanto, o desenvolvimento de uma representação que possa de fato contemplar a visibilidade, sobretudo, política das mulheres. Butler (2008, p.18) afirma que:

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-la completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada.

O conto *Diferença de idade*, de Helena Parente Cunha (2002) aborda a rasura das convenções sociais a partir da personagem Maria, que rompe com a lógica patriarcal, ao se envolver com um rapaz trinta anos mais novo e ser a mantenedora do lar “Ela estava com sessenta e dois anos e gostava de um rapaz de trinta. Merecida, ela repetia. Que mal possa ser na diferença de idade? Como sem falta, todo fim de mês ela pagava o aluguel do quatinho onde morava com Joaquim”. A protagonista, contrariando a ideia de que a velhice é um estágio de improdutividade e de decadência, deixa-se envolver, rompendo, inclusive com o mito de que a mulher idosa não possui mais desejo sexual. Essa perspectiva da maturidade que se experimenta na velhice é discutida por Alda Mota (2002), ao afirmar que na velhice, enquanto estágio de consolidação de experiências, há uma libertação das obrigações e controles reprodutivos. A idosa, encontrando um tempo social propício à mudança, inclusive motivado pelo feminismo, pode experimentar novos modos de vida.

O binarismo que organiza e divide o mundo ocidental, coloca a velhice em par de oposição à juventude e a circunscreve num lugar sem viço, sem força, cercado de preconceitos e, no caso da idosa, tal hierarquia fica ainda mais marcada, pelo fato de ser mulher. A personagem Maria, embora demonstre romper com alguns dos comportamentos convencionais, dos quais se espera da mulher idosa, não consegue romper completamente com o modelo atribuído à mulher, pois apresenta-se de maneira subserviente ao marido, lavando, passando e cuidado do seu almoço, além de assumir as despesas da casa.

117

Prevalente, todas as noites ela preparava o jantar de Joaquim. Todas as manhãs ela se resultava para o café de Joaquim na garrafa térmica. E antes de sair para trabalhar, ela se apurava no exercer a roupa de Joaquim lavada e passada. Prismaticamente. Fazia tudo em silêncio para Joaquim não acordar. E Joaquim, Maria? Joaquim me adora (CUNHA, 1998, p. 103).

Permanecer, nesse caso, não parece estar associado a um tipo de autonomia, mas numa predominância da condição de mulher, numa rotina marcada pelos afazeres domésticos e numa justificativa que a coloca ainda mais presa a essa estrutura.

A representação da mulher idosa na escrita feminina acaba por redefinir algumas questões que, no passado, foram responsáveis por mantê-la excluída da literatura, pois, como afirma Ria Lemaire (1987, p.58), “A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico”. Em seu artigo *Repensando a História Literária*, Ria Lemaire aponta ainda como esse fenômeno pode ser comparado à genealogia das sociedades patriarcais do passado a partir de duas perspectivas da literatura, em que ambos os casos a mulher, ainda que tenha lutado com heroísmo ou tenha escrito com excelência, foi extirpada ou reconhecida como caso excepcional, tentando mostrar que não havia espaço para mulheres normais em assuntos de homem.

Por fim, concordamos com Luiza Lobo, em seu artigo: *A literatura de autoria feminina na América Latina* (1997), ao asseverar que a literatura de autoria feminina, do ponto de vista teórico, necessita criar, política-



mente, um espaço dentro do universo da literatura mundial mais ampla, no qual a mulher possa expressar sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, constituindo um olhar da diferença. Luiza Lobo conclui que o cânone da literatura de autoria feminina, se modificará bastante se a mulher retratar experiências resultantes não de sua exclusão ou repressão, mas a partir de uma vida delineada por suas próprias escolhas, como uma temática diferente das atividades tradicionais, como as 'domésticas' e 'femininas', buscando assuntos não associados à mulher até hoje. Discutir, portanto, um estágio da vida em que a mulher é geralmente excluída, mas que busca reinventar-se e questionar seu lugar de mulher cidadã é uma perspectiva que dialoga com esse espaço político descrito por Luiza Lobo, bem como as demais teóricas aqui apresentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A personagem Maria surge como promessa de uma nova postura de mulher, que a despeito de sua idade, subverte a lógica do patriarcado, escolhendo viver com um homem mais jovem, provendo as despesas do lar e vivendo como escolheu. Mas, ainda que delineie uma identidade mais de acordo com suas predileções, não consegue libertar-se de sua condição de mulher, pois seu comportamento demonstra a necessidade de agradar ao seu parceiro, cuidando dele e da organização da casa, como uma forma de pagamento por se sentir merecida, como ela própria afirma.

Vê-se, portanto, que ainda há muito que se avançar no que concerne às conquistas da autonomia da mulher e sobretudo da mulher idosa, que sente a exclusão de forma mais contundente, pois, a lógica capitalista, para quem o corpo feminino é um produto com prescrições sociais e políticas, enaltece uma condição em que envelhecer não faz parte de um processo natural, mas um estágio o qual devemos adiar e esquecer. A escrita feminina, no entanto, traz ao debate os dramas vivenciados por essas mulheres, discutindo situações, às quais somos suscetíveis.

118

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria José Somerlate (org). *Passo e Compasso: nos ritmos do envelhecer*. Por Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. Da maturidade à velhice. In: *O segundo sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. 3. Ed. Trad. de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 2006
- CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DEBERT, Guita Crin. *Gênero e Envelhecimento: Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, 1994
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. – 1914 -1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: companhia das Letras, 1995
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de: (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOBO, Ana Luiza. Literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-30, 1997. Disponível em: <http://lfi.ipe.tripode.com/LLobo.html>. Acesso em: 22 de dezembro. 2018
- MOTTA, Alda Britto da. "Gênero e geração: de articulação fundante a mistura indigesta". In: FERREIRA, Sílvia Lúcia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002



MOTA, Alda Britto da. Envelhecimento e Sentimento do Corpo. In: MINAYO, Maria Cecília Souza de. Carlos E. A. Coimbra Jr. (orgs.) *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2011.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como representação*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

SOARES, Angélica. Há uma idade para a velhice? Sinais do envelhecer e crise de identidade na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. In: SACRAMENTO, Sandra (Org.) *Gênero, identidade e hibridismo cultural: enfoques possíveis*. Ilhéus: EDITUS, 1999

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



A IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL NO POEMA “EL CABELLO DE ILLARI” DE SHIRLEY CAMPBELL-BARR

*Daiane Santos Rodrigues¹
Acassia dos Anjos Santos Rosa²*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho surge do nosso interesse em buscar materiais didáticos para aulas de língua espanhola que promovam a valorização indenitária e orgulho étnico-racial da mulher negra. Iniciamos salientando que discutir sobre identidade ético-racial no Brasil, não é uma tarefa fácil. Vivemos em um país que durante muito tempo foi (e ainda é) imposta uma homogeneidade na valorização da beleza feminina com traços brancos europeus.

É preciso ser magra, branca, traços finos e ter os cabelos lisos. Tudo que foge a isso, é considerado feio, fora do padrão. Infelizmente esse tipo de percepção da beleza feminina perpetua até hoje e muitas vezes é reproduzido em livros didáticos, discursos populares e midiáticos. Segundo Hall (2006), a busca pela identidade europeia é uma prática antiga e não faz mais sentido na contemporaneidade. Portanto, devemos evidenciar características que valorizem as identidades dos nossos alunos. Os Parâmetros Curriculares Nacionais do ensino fundamental (BRASIL, 1997) salienta como é tratado o tema ‘Pluralidade Cultural’ no Brasil, evidenciando uma ausência de discussões em torno do assunto.

Historicamente, registra-se dificuldade para se lidar com a temática do preconceito e da discriminação racial/étnica. O país evitou o tema por muito tempo, sendo marcado por “mitos” que veicularam uma imagem de um Brasil homogêneo, sem diferenças, ou, em outra hipótese, promotor de uma suposta “democracia racial”. (BRASIL, 1997, p.20).

Sob a perspectiva reducionista o Brasil não é considerado como um país carregado de diversidade cultural, crenças, valores e religiões variadas. Uma possibilidade para evitar a criação de preconceitos e estereótipos em sala de aula é a valorização da construção da identidade negra, que ressaltem aspectos positivos e orgulho étnico-racial.

Abordar o texto literário em sala de aula não é uma tarefa fácil para o professor de língua estrangeira (LE), em especial de espanhol. Em muitos casos, a disciplina possui uma carga horaria bastante reduzida, dificultando o trabalho detalhado do texto literário de forma relevante. Por esta limitação de tempo, por vezes, o texto literário é apenas traduzido, sem explorar o seu papel para o desenvolvimento crítico e do reconhecimento identitário.

Muitos são os desafios para o trabalho com o texto literários em aulas de línguas estrangeiras, porém é possível que o professor se alie a esse gênero, visto que as temáticas abordadas são abrangentes, interdisciplinares e que remetem a realidade dos leitores. Sendo assim, este trabalho pretende apontar que existe a possibilidade de trabalhar com literatura nas aulas de língua espanhola e explorar todo o texto enfatizando não apenas sua estrutura, mas também, o conteúdo presente. Aqui, selecionamos um poema “*El cabello de Illari*” da costarricense Shirley Campbell-Barr. Ele foi escolhido por sua contribuição para valorização

1 FACJARDINS

2 UFS



étnico-raciais, possibilitando que os alunos se identifiquem com a leitura do texto e desenvolvam a sua capacidade crítica.

Para uma melhor organização das ideias, este artigo está dividido em três capítulos. O primeiro aborda a identidade étnico-racial e os conceitos implicados nesta identidade. O segundo capítulo se ocupa em evidenciar a contribuição do texto literário para identidade e resistência. Por fim, o terceiro capítulo apresenta a análise do poema “*El cabello de Illari*” de Shirley Campbell-Barr. Após a apresentação dos capítulos apresentamos as considerações finais e referências utilizadas neste trabalho.

IDENTIDADE ÉTNICO-RACIAL

Ser negro e assumir uma identidade negra, no Brasil, é motivo de autoconhecimento e resistência. Isso pode ocorrer devido ao apagamento ou distorção dos acontecimentos sobre assuntos relacionados à questão racial ou à questão étnica, como também por toda manipulação e desvalorização dos verdadeiros fatos e importância dos negros para a construção do Brasil. Muitos negros se sentem envergonhados, não querendo, por vezes, assumir a sua ancestralidade de forma orgulhosa, por conta da carga negativa que é imposta, como escravizado, manipulado, sofrido e sem valorização nenhuma perante a sociedade.

Para Carvalho (2015), é difícil assumir a sua cor em uma sociedade que a pele tem hierarquias sociais, econômicas e culturais. Para a autora, não há uma igualdade de direitos racial, pois sempre a cor negra é menosprezada e desvalorizada socialmente, seja nas representações, midiáticas, livros didáticos, oportunidades de empregos, ou até mesmo no meio escolar. A autora afirma que:

[...] negação de parte da população negra em buscar definir sua identidade, uma vez que a negação da identidade negra é uma maneira de consolidar a possibilidade de ter acesso a setores na sociedade brasileira, que são estabelecidos a partir do seu pertencimento étnico-racial. Nem todos os (as) negros (as) tem consciência de seu pertencimento étnico-racial, alguns se eximem da responsabilidade de se identificar, outros procuram uma identidade que lhes traga menos conflito social e aqueles que assumem sua identidade negra, geralmente passam a estabelecer não somente um reconhecimento étnico-racial, mas também cultural e ancestral. [...] (CARVALHO, 2015, p. 09)

Vale ressaltar que, a não aceitação ou reconhecimento étnico-racial, gera alguns transtornos sociais e nos meios onde esses indivíduos costumam frequentar, pois, devido aos seus traços claramente expostos, são motivos de piadas e frases preconceituosas causadas pela comunidade que não sabe respeitar o outro, com isso, algumas pessoas não gostam de se identificar, procuram parecer e camuflar as suas características raciais.

Por outro lado, estamos observando mudanças estruturais nas sociedades, conforme aponta Hall (2006): “Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX” (HALL, 2006, p. 9). Podemos assinalar o surgimento de movimentos sociais negros que estão emergindo com muitos adeptos, que lutam pela igualdade e admiração social. Salientamos que ainda estamos em fase de crescimento, com conquistas e retrocessos, mas já é um avanço plausível, pois, além dos movimentos sociais, também está ocorrendo uma grande ascensão de grupos universitários, professores e pesquisadores que estão contribuindo, através de discussões, leituras e elaboração de atividades que abordem esses assuntos para poder alcançar e levar informações relevantes para outras pessoas.

Desta forma, a sala de aula se torna espaço onde o professor poderá elaborar aulas com um viés intercultural, podendo gerar discussões em sala, atuando como fóruns discursivos e criadores/formadores de opiniões. Poderemos observar, essa aplicabilidade por meio do texto literário, que além de abordar inúmeras

temáticas sociais, há textos que além de fazerem a aproximação e desenvolvimento da leitura, também ajuda a conhecer um pouco mais sobre a língua, seja ela materna ou estrangeira, e ajuda a formar alunos críticos por meio do questionamentos das ideias trazidas pelo autor ou pela autora em foco.

Vale destacar que a inclusão do diferente, da diversidade visível nos meios sociais e o ambiente escolar, pode fazer da sala de aula um ambiente propício tanto para o desenvolvimento da inclusão social, como para a aceitação do “diferente”.

[...] a inclusão do “diferente” está cada vez mais evidente nas salas de aula brasileiras. Se antes era mais fácil ignorar a diversidade que sempre caracterizou o ambiente educacional no país, hoje, a sua atual amplitude força os pesquisadores e educadores a ter que admiti-la, a ter que colocar a diversidade em sua agenda. Não é mais possível tentar entender nossas escolas sem levar em conta as diferenças no seu interior (MAHER 2007: 67 *apud* MATOS 2014, p.171)

A sala de aula aglomera diversas identidades, sejam elas sociais, de raça e de gênero, segundo Ferreira (2012) “o fato é que há uma diversidade de alunos no espaço escolar no que se refere às questões de raça/etnia” (FERREIRA, 2012, p.21). Sendo assim, é importante abordar essas temáticas na sala de aula, e a literatura possibilita essa aproximação.

O TEXTO LITERÁRIO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

122

A mulher negra tem suas dificuldades perante a sociedade, pois além de sofrer com assédios, discriminação racial e falta de oportunidades há uma grande desvantagem com relação a visibilidade que a mulher branca tem.

O fato de a mulher negra ter que superar o machismo e mais o racismo, traz para sua luta especificidades que são inerentes somente a negra. Mulheres brancas não passam por problemas cotidianos de racismo, a sociedade brasileira garante acesso a privilégios sociais conforme a cor da pele da pessoa, no caso das mulheres negras, a cor de suas peles lhes garantem maiores e mais difíceis desafios. (CARVALHO, 2015, p.22)

É evidente que, torna-se escritora em um país em que a sociedade idealizou que lugar de mulher é na cozinha, ou desenvolvendo atividades domésticas, não que as atividades realizadas diariamente pelas mulheres em suas residências ou até mesmo em seus trabalhos como faxineiras sejam fáceis ou não cansativas. Isso porque:

Os incontáveis afazeres que, juntos, são conhecidos como “tarefas domésticas” – cozinhar, lavar a louça, lavar a roupa, arrumar a cama, varrer o chão, ir às compras etc. –, ao que tudo indica, consomem, em média, de 3 mil a 4 mil horas do ano de uma dona de casa. Por mais impressionante que essa estatística seja, ela não é sequer uma estimativa da atenção constante e impossível de ser quantificada que as mães precisam dar às suas crianças. Assim como as obrigações maternas de uma mulher são aceitas como naturais, seu infinito esforço como dona de casa raramente é reconhecido no interior da família. As tarefas domésticas são, afinal de contas, praticamente invisíveis: “Ninguém as percebe, exceto quando não são feitas – notamos a cama desfeita, não o chão esfregado lustrado”. Invisíveis, repetitivas, exaustivas, improdutivas e nada criativas – esses são os adjetivos que melhor capturam a natureza das tarefas domésticas. (DAVIS, 2016, p.2014).

Os textos mais divulgados na grande maioria são de escritores mais conhecidos, estudados e que tem as suas obras mais lidas, são de autoria masculina. Dessa maneira, não é nada fácil para as mulheres



o reconhecimento como escritoras, destacamos o gênero literário que muitas vezes é escrito por mulheres que querem expressar e usar a escrita como forma de “grito” da desigualdade de gênero. Segundo Jouve (2012), a informação transmitida pela literatura tem um grande impacto que o discurso racial não pode ter, pois as informações são absorvidas de maneira inconsciente. A mulher teve durante muito tempo da história um apagamento no setor literário, tornando-se um desafio para propagação dos seus textos perante a sociedade.

Devemos destacar que, se para escritora mulher era difícil a leitura/divulgação das suas produções imagina no caso, das escritoras negras, que usavam a escrita como sua grande aliada para expressar as injustiças, sejam elas de preconceitos, de orgulho racial ou de igualdade de gênero. Para Oliveira, (2014), “mesmo que os homens duvidassem da capacidade criadora das mulheres, elas puderam mostrar através do tempo, e nestes últimos séculos que também sabem realizar com muito esmero ofício da escrita.” (OLIVEIRA, 2014, p. 1597). Mesmo com todos os obstáculos enfrentados pelo gênero feminino, elas conseguiram mostrar todo o seu poder através da escrita.

Destacamos que:

Aqui no Brasil no final do século XIX sua participação literária será percebida em revistas, colunas jornalísticas, em publicação de diversas obras como o romance. “O romance, por mais inocente que fosse, era ainda um gênero literário malvisto, pernicioso para as moças...” (OLIVEIRA, 2014, p. 1598 *apud* DEL PRIORE., p.410, 2007).

A mulher teve a sua contribuição nas produções de diferentes tipos e gêneros textuais, que circularam na sociedade e foram capazes de estimular outras mulheres a escrever. Com isso, surgiram no Brasil escritoras fortes e que tiveram oportunidades de expressar suas angustias, denuncia social ou até mesmo contribuir para formação histórica e cultural do Brasil. Temos um grande exemplo de uma escritora negra e que usou seus textos com viés de denuncia social, Carolina Maria de Jesus.

123

Em meio a dificuldades que a cercaram pode também destacar-se uma mulher negra que produziu literatura. De origem simples, Carolina Maria de Jesus representou uma história de vida marcada por rejeições e discriminação de raça, de classe social e funcional pela atividade que exercia para sobreviver catadora de lixo. A autora em sua condição limitada, usa de seus escritos para denunciar mazelas e depreciações vividas pela mulher negra e pobre no Brasil dos anos 50. Seu livro tornou-se mais um elemento de importante testemunho da marca da desigualdade, e do preconceito racial e social. (OLIVEIRA, p. 1600, 2014)

Carolina em suas obras, denuncia de maneira clara toda a desigualdade e as injustiças raciais que ocorrem no Brasil, levando a sua realidade para todo o público que também vivenciavam o que ela passava ou para aqueles que não imaginava como é ser mulher negra e viver as margens da sociedade por conta da cor da pele. É importante destacar que “[...] o valor dos textos literários é resultante da natureza e da originalidade dos saberes que eles veiculam.” (JOUVE, 2012, p. 164).

Dessa forma, podemos considerar que toda divulgação das manifestações culturais é importante para ampliação do conhecimento e do respeito cultural. “Ao longo da história percebemos que sempre existiu, por parte das civilizações, a necessidade de registrar as manifestações culturais, as formas de interação social, por meio da linguagem.” (SILVA SOUZA, 2016, p.19) A linguagem contribui para a realização dos registros dessas realizações culturais e com a escrita fez com que a linguagem permanecesse até os dias de hoje através das produções textuais.

Santos e Mariano (2014) ressaltam que “mesmo havendo ainda, na literatura contemporânea, demonstrações dessas ideologias preconceituosas, observa-se hoje a existência de textos literários que valorizam

a cultura negra e afro-brasileira [...]” (SANTOS; MARIANO, 2014, p.140). Nesse sentido, mesmo que existam muitos escritos que remetem ao preconceito, por outro lado, há um crescimento de textos que contemplam a valorização étnica-racial.

Sendo assim, esse trabalho tem a literatura como aliada para construção e valorização étnica-racial, através do poema e com textos literários curtos, pois de acordo com a OCEM (2006), “textos curtos, com densidade poética, são instrumentos poderosos para sensibilizar o aluno (...)” (BRASIL, 2006, p.79). Dessa forma, usamos uma obra pequena e que aborda temática relacionada com a valorização de identidades sociais.

O POEMA “EL CABELLO DE ILLARI” DE SHIRLEY CAMPBELL-BARR

O texto literário analisado se intitula “*El cabello de Illari*”, escrito por Shirley Campbell-Barr, escritora afro-costa-riquenha que demonstra nos seus poemas o seu orgulho de ser mulher negra, expressando uma preocupação pelos temas relacionados a gênero, mulheres e crianças negras. Os escritos de Shirley possuem um tom biográfico o que confere uma imersão na intimidade da escritora, bem como um reconhecimento de si mesma.

O poema em questão se trata de uma descrição de como ela penteava o cabelo de sua filha Illari, composto de nove parágrafos, publicado no blog de Shirley dia 07 de fevereiro de 2012. O eu-lírico do poema ressalta como o cabelo da filha é bonito, devendo ser motivo de orgulho. A seguir, é possível ler os três primeiros parágrafos:

Te miro y tu rostro pequeño tiene un marco de cabello crespo que combina maravillosamente con tu sonrisa. Ayer lo tenías trenzado en seis líneas rectas que terminaban juntándose en sus puntas al final de tu nuca. Ese pelo tuyo combina con tus dulces ojos sonrientes cuando cintas de colores son entretrejidas en medio de tus trenzas resultando en hermosos cabellos coloridos. (CAMPBELL-BARR, 2012, s/p)

124

Logo nos primeiros parágrafos, podemos perceber como a escolha de combinação de palavras como “rosto pequeno” “cabelo crespo” “maravillosamente” “sorriso” “doces olhos sorridentes” “lindos cabelos coloridos” contribuem para uma imagem positiva do cabelo crespo, interferindo na valorização de identidade da mulher negra. Tal seleção léxica é importante ser discutida, pois pode apresentar a voz da mulher negra através da escrita. Seguindo a leitura, do poema, a seguir apresentamos os três parágrafos seguintes:

A veces, cuando son muchas, tus trenzas parecen danzar al son de tus saltos y tus carcajadas. Es una danza que sólo tu perfecto cabello es capaz de crear. Otras veces, adornado con cuentas de colores, se asemeja a una ancestral danza que se mueve con juegos, impulsos, vueltas y piruetas que cuentan historias al compás de tus correrías. Los colores amarrados a tu hermoso cabello, me recuerdan carnavales y comparsas, ritos y leyendas, sincretismos y abuelas. Me hacen recordar historias y religiones de muchos pueblos, como el mío. Cuando está suelto, me parece una densa selva llena de palmas o un frondoso baobab milenario que asido seguro a la tierra sostiene su copa tupida de ramas que apunta al cielo y no le tiene miedo al sol. Imagino entonces un par de manos negras bajo ese árbol, que es sabio, batiendo tambores que anuncian buenas nuevas para todas las niñas, que como tú, cargan con orgullo ese crespo cabello extraordinario. (CAMPBELL-BARR, 2012, s/p)

O eu-lírico do poema procura transmitir para sua filha, como é importante manter seus traços físicos, seja para valorização de orgulho racial, ou para desconstrução do racismo. Com a leitura, é possível recuperar o sentido simbólico que o penteado pode assumir em determinadas comunidades. Segundo Clemente



(2010) na cultura africana os penteados carregam grande simbologia, podendo indicar estado civil, status, religião, identidade étnica, região geográfica, classe social, entre outros fatores.

Assim, o cabelo negro natural pode ser fonte de registro histórico e cultural, conforme defende Gomes: “O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam um lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias”. (GOMES, 2003, p. 82). Com isso, é possível perceber que não é só a cor da pele que revela a ancestralidade de alguém, ou ao qual grupo pertence, o cabelo e forma como o deixa também é uma representação de sua identidade.

Segundo Carvalho (2015), “os penteados afros são marcas de identidade da população negra, que atualmente tentam construir uma identidade através de uma estética de afirmação de pertencimento étnico” (p. 14). Isso significa que, os cabelos, afros, cacheado, encaracolados, crespos e os penteados que se fazem nas madeixas é uma maneira de demonstrar para a sociedade que aquele “simples cabelo” ou “cabelo duro” trás consigo uma história de luta e de desigualdade social.

Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. E ainda pode expressar um estilo de vida. (GOMES, 2012, p. 8)

À vista disso, há pessoas que não assumem o seu cabelo natural, por medo do preconceito que pode gerar em seu meio social, por meio de apelidos e comparações maldosas que menosprezam o cabelo afro. No entanto, estamos presenciando um grande número de mulheres, homens e crianças que estão admitindo sua autenticidade de maneira orgulhosa, reivindicando os seus direitos.

125

Os últimos três parágrafos do poema provocam o leitor para buscar dentro de si a força necessária para enfrentar o mundo, buscando a quebra de barreiras do preconceito existente para com a população negra:

Yo voy a enseñarte, hija mía, así como un día aprendí de mi madre y ella de su abuela y su abuela de otra madre, a construir caminos y perfectas veredas en tu cabeza.
Te voy a enseñar, hija de mis entrañas, a diseñar obras de arte, a delinear imágenes y tejer un mundo brillante y lleno de colores en las trenzas de tu cabeza. Y un día, cuando aprendas a peinar tu propio cabello y los cabellos de tus hijas, vamos a construir un nuevo mapa. Construiremos un mundo nuevo en tu cabeza que les permita a todas las niñas negras como tú llevar con orgullo la hermosura de nuestros cabellos.
Yo te prometo hoy, mi pequeña, que tus peinados y los peinados de tus hijas asombrarán al mundo, y tu figura monumental no tendrá entonces que usar más disfraces para brillar. (CAMPBELL-BARR, 2012, s/p)

Percebemos a força que as mulheres encontram em suas descendentes e ascendentes como uma luta que não pode ser solitária, já que na união as mulheres podem encontrar a força para reescrever sua própria história. Desta forma, será possível a valorização as distintas identidades existentes, sem que haja julgamentos e reducionismos às mulheres negras.

O texto literário como elemento pedagógico, pode abranger distintas temáticas dentre elas de orgulho/valorização racial, como o poema mencionado neste trabalho. Sendo assim, é possível trabalhar na sala de aula, com a literatura e contemplando a diversidade cultural que encontra no cotidiano da sala de aula, no nosso caso, nas aulas de língua espanhola.

[...] a perspectiva intercultural está baseada no reconhecimento da diversidade cultural, não somente de grupos minoritários, mas de todos os membros da sociedade. Além desse reconhecimento, as práticas



desenvolvidas no contexto escolar podem auxiliar no entendimento de que a heterogeneidade que nos caracteriza deve ser vista positivamente, de maneira que se promovam o respeito e a igualdade de oportunidades, transformando as escolas em espaços de mudança social. (MATOS, 2014, p.167)

É importante que a sala de aula seja vista como um encontro entre diferentes culturas, raças, gêneros e etnias, valorizando a interculturalidade, e proporcionando o desenvolvimento de atividades que promovam a inclusão e o respeito ao outro. Para Van Dijk, (2012), “As pessoas aprendem a ser racistas com seus pais, seus pares (que também aprendem com seus pais), na escola, com a comunicação de massa, do mesmo modo que com a observação diária e a interação nas sociedades multiétnicas.” (p.15).

Para Todorov (2009), muitas vezes os alunos são submetidos apenas a perguntas de interpretações relacionadas com os personagens presentes no texto e não com intuito de desenvolver a criticidade dos estudantes. Assim, para o fomento do pensamento crítico dos alunos, é fundamental a seleção de materiais didáticos pedagógicos, como é o caso da literatura, não para ser discutido apenas a questão estética do texto, mas também pela mensagem que o autor pretende transmitir ao leitor e por todos questionamentos que a aula pode gerar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

126

A literatura pode ser uma grande aliada dos professores, seja ele de língua materna ou estrangeira, pois além de aproximar os alunos ao contexto da língua estudada, apresenta também aspectos culturais relevantes e enriquece o vocabulário dos leitores. Sendo assim, é possível trabalhar com temas sociais na sala de aula, as quais devem ser tratadas como fórum de discussões das características culturais, além disso, “os estudos literários também favorecem o espírito crítico” (JOUVE, 2012, p. 163). A literatura contribui para a criação de diálogos e discursos produtivos e construtivos.

É necessário, atrair a atenção dos alunos para leitura, pretendendo desenvolver o prazer/desejo, abordar questões relacionadas a identidade étnico-racial, aproximar os estudantes a leitura e ao conhecimento na língua estudada. Para isso, se faz importante valorizar as distintas identidades na sala de aula, para criar uma sociedade mais inclusiva e menos preconceituosa, não só pelos estudantes mais por toda comunidade escolar.

Defendemos assim, que os estudos sobre valorização de identidade devem fazer parte do planejamento escolar, isso porque, “manifestações de discriminação, racismo ou xenofobia precisam ser combatidas e distanciadas do convívio escolar” (MATOS, 2014, p.167-168). Desta forma, é fundamental repensar os padrões impostos pela sociedade que classificam como ruim o cabelo da mulher negra, para assim questionarmos a manutenção da história e da cultura negra. Com isso, os estudantes podem aprender a lidar e combater situações semelhantes fora da sala de aula.

A literatura contribui para o aprendizado de conteúdos sociais, valorização étnico-racial e desenvolvimento crítico. Ademais é possível estimular o aluno à inserção na cultura da língua estudada, pois o texto possibilita a compreensão de vários aspectos dentro do contexto vivenciado pelo autor.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual* / Secretaria de Educação Fundamental. –Brasília: MEC/SEF, 1997.



CAMPBELL BARR, S. *Poema: El cabello de Illari y otros poemas*. Primera Edición. Noviembre 2013. Ediciones Torremozas. S.I. Madrid. Disponible en <<https://anidabar.wordpress.com/2012/10/17/el-cabello-de-illari-shirley-campbell-barr/>> acesso em 20 de julho de 2019.

CARVALHO, E. P. *A identidade da mulher negra através do cabelo*. Monografia apresentada à Universidade Federal do Paraná para a obtenção do título de Especialista em Educação para as Relações Étnico-raciais. Curitiba, 2015.

DAVIS, A. 1944 - *Mulheres, raça e classe* Angela Davis; tradução Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2016.

FERREIRA, A. J. (Org.). *Identidades sociais de raça, etnia, gênero e sexualidade: práticas pedagógicas em sala de aula de línguas e formação de professores/as*. Campinas: Pontes, 2012.

GOMES, N. L. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. *Ação educativa*. 2012. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf>> acesso em 20 de julho de 2019.

_____. *Cultura Negra e Educação*. *Revista Brasileira e educação*. Agosto, 2003.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva

JOUBE, V. *Por que estudar literatura?* / Vicente Joube; Marcos Bagno e Marcos Marcionilo, tradutores. – São Paulo: Parábola, 2012.

MATOS, D. C. V. S. Formação intercultural de professores de espanhol e materiais didáticos. *Revista: Abehache*- ano- 4 nº 6- 1º semestre, 2014.

OLIVEIRA, F. C. S. *Mulheres negras letras e literatura: Uma Análise da Condição da mulher negra no final século XIX a meados do século XX*. Anais do 18º REDOR. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 27 a 27 de novembro de 2014.

SANTOS, J, C. N.; MARIANO, M. R. C. P. *Leituras literárias inclusivas: questão étnico-raciais e de gênero*. Leituras literárias: mito, gênero e ancestralidade / organizadores: GOMES, C. M.; RAMALHO, C.; CARDOSO, A. M. L. – São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

SILVA SOUZA, J. *Identidades negras no livro didático de espanhol* - Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura) Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. Salvador, 2016.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Trad: de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VAN DIJK, T. A. (Org.). *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2012.

NEGRITUDE ENTRE MEMÓRIAS: CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO

Daynara Lorena Aragão Côrtes¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marcadas pelo “selo da escravidão”, conforme referenciou Angela Davis em *Mulheres, raça e classe* (1981) ao citar a vivência de mulheres negras em diáspora, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo podem ser consideradas na atualidade paradigmas da nossa literatura. As narrativas de cruzamento com uma carga fortemente denunciadora buscam apresentar as facetas dos Brasis sob perspectiva de vivências subalternizadas.

Embora tenham nascido em tempos distantes, mas ambas em solo mineiro, a primeira em 1914 em Sacramento e a segunda em 1946 em Belo Horizonte, as narrativas das autoras persistem apresentando proximidades. Tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista temático, os trajetos de vida de mulheres que compõe a diáspora negra brasileira marcam pontos de encontro, sendo o principal deles o racismo como cicatriz deixada pelo período escravista.

128

Esteticamente, o trabalho com a linguagem apresenta aproximação no sentido da utilização da língua escrita próxima da oralidade. Em Carolina Maria de Jesus os desvios ortográficos e sintáticos marcam uma escrita que contraria a exigência normativa da língua, enquanto que, na escrita de Conceição Evaristo, existe a permanência da adequação, havendo, no entanto, aproximação temática de incômodo às instituições brasileiras, pois é possível dizer que ambas fendem as máscaras sociais de um país racista, desfazendo as idealizações calcadas na exclusão negra. (SANTOS, 2009, p. 143).

No caso da primeira escritora citada, por ser precedente à Conceição Evaristo, carregando a biografia como inspiração e ter linhagem africana, por meio do avô Sr. Benedito de alcunha Sócrates Africano, ex escravizado vindo da província de Cabinda, os traços de uma nova geração negra desenhada a partir do início da década de 1960 no Brasil podem ser percebidos a partir da escrita periférica inaugural de *Quarto de despejo*. Nesse diário, a autora-narradora revela a partir do olhar de dentro da periferia as dificuldades enfrentadas por uma parcela considerável da população brasileira, sobretudo, da população negra, no espaço da favela. Notadamente, o ponto alto é a interpretação sobre a perpetuação da escravidão mesmo após o ano de 1888: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2014, p. 32).

A união entre o passado e o presente marca uma crítica feroz que revela a permanência da estrutura escravocrata. Em *Diário de Bitita*, diário de infância de Carolina Maria de Jesus, a exclusão trazida sob o olhar envelhecido aponta para a exclusão social, na perspectiva da denúncia da segregação de classe, raça e de gênero. De modo semelhante, as narrativas de Conceição Evaristo, aqui focada nos contos que compõem *Olhos D'água*, denunciam sob a ótica de corpos subalternizados a história de um país narrado pelo ângulo das classes dominantes. Na obra, as vivências marginalizadas protagonizam e intervêm no processo criativo de modo a exibir ao público leitor a violência e os abismos que atravessam as relações sociorraciais.

1 Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição (UFS/PPGL).



A ancestralidade africana, como signo aglutinador, pode ser visualizada no plano estético como retorno a um passado recente em Carolina Maria de Jesus de retirada forçada da população negra de solo africano e em Conceição Evaristo, também, a partir da menção direta à religiosidade afro-brasileira.

Em *Diário de Bitita*, o registro do diálogo, posto a seguir, revela: “– Então é você quem rouba as minhas frutas. Negrinha vagabunda. Negro não presta. Respondi: – Os brancos também são ladrões porque roubaram os negros da África.” (JESUS, 2014, p. 58). Além disso, na passagem: “Eu pensava que a África era a mãe dos pretos. Coitadinha da África que, chegando em casa, não encontrou os seus filhos. Deve ter chorado muito.” (2014, p. 58). Já em *Olhos D’água*, a constante presença de símbolos religiosos ressignifica uma tessitura narrativa repleta de referentes ancestrais. Destaca-se as seguintes passagens, respectivamente, dos contos “Ana Davenga” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”: “A mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco [...] foram também. De repente, naquele minúsculo espaço coube o mundo. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem.” (EVARISTO, 2016, p. 21); “Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos. Há muito que em nossa vida tudo pitimbava. [...] ela veio não com a promessa da salvação, mas também não veio para morrer na cruz.” (EVARISTO, 2016, p. 111-114).

O tom denunciativo não suprime a esperança presente nas narrativas trazidas para análise. O conjunto das demandas histórico-culturais, embora seja em menção a tempos distintos pela contextualização das obras, *Diário de Bitita* (1982) e *Olhos D’água* (2014), são próximas porque revelam o caráter segregador que persiste atual.

Desse modo, a partir da produção de duas importantes escritoras na composição da Literatura Brasileira, o diálogo, aqui estabelecido entre as obras, se mantém a partir das características próximas vistas nas narrativas e, principalmente, na utilização da memória particular e coletiva (BOSI, 1994) ligada à representação de corpos subalternizados (XAVIER, 2007) versados no decorrer das análises.

129

UM CORPUS DE “ÍMPETO RENOVADOR”: A LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA

Conforme nos adverte Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, a Literatura Negro-brasileira é uma classificação de reafirmação das identidades negras devido à ressignificação atribuída à palavra “negro” em oposição à palavra “afro-brasileiro”. Essa mudança de perspectiva, segundo o autor, foi dada devido à atenção oferecida às vivências da população em diáspora contrário às vivências das populações negras em países africanos.

A importância, no contexto brasileiro, acontece semelhante ao que Florestan Fernandes apontou em *O negro no mundo dos brancos* ao defender que a autoafirmação negra em um país visivelmente segregado racialmente significa a autonegação. (FERNANDES, 1972, p. 15). Se o desencaixe negro diaspórico em uma sociedade criada aos moldes da política colonialista simboliza a exclusão, automaticamente, nas camadas subjetivas, portanto, na construção imagética dos grupos, buscou-se por muitos anos suavizar os termos relacionados à identificação negra. A classificação “afro-brasileira”, diante disso, foi uma forma exemplar de velar o peso das consequências deixadas pela dominação ideológica.

Ora, se vivemos em um país, cujo racismo apresenta uma particularidade camaleônica, onde não houve institucionalmente o *apartheid*, como houve em países do hemisfério sul da África e, nas Américas, como é o caso recente dos Estados Unidos com seu fim outorgado somente em 1964, ainda assim, no Brasil, na prática, é visivelmente explícita a segregação racial e a diferença nas formas de tratamento para com a comunidade negra. A ambivalência entre “ser negro” ou ser “afrodescendente” se situa, pois, na discussão sobre o racismo à brasileira, já que ele “vem de longa data. É um fenômeno dinâmico e reconfigura-se ao longo da história sempre que encontra transformações em nossa sociedade. [...] Por isso, configurou-se o chamado “racismo cordial”” (SANTOS, 2009, p. 11).

Diante das palavras de Gevanilda Santos, autora de *Relações raciais e desigualdade no Brasil*, é possível compreender as razões que motivaram a opção de Cuti por preferir a classificação “Literatura Negro-Brasileira” a “Literatura Afro-brasileira”, pois “denominar de afro a produção literária negro-brasileira [...] é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira” (CUTI, 2010, p. 35).

Essa projeção de retorno ao continente africano exige qualquer caráter crítico assumido na análise das relações sociais no Brasil. Fica, por conseguinte, a imagem da população negra condensada à origem africana, compreendendo-a como contribuinte, apenas, na construção do país e não como protagonista em solo brasileiro que é, também, negro.

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa branca que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer. [...] O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”. (CUTI, 2010, p. 45)

Esse *corpus*, inserido na Literatura Brasileira, apresenta sua singularidade tal como as demais vertentes, podendo ser analisado por duas vias: pela autoria e pelo plano da enunciação de um *eu que se quer negro*. A construção dessa identidade individual que se une à coletiva exige uma energia vivencial, a qual nunca será momentânea, tampouco, circunstancial, mas sempre existencial (CUTI, 2010, p. 107).

130

Dentro dessa classificação, a vertente de autoria feminina negra causa uma desestabilidade visto que há uma releitura do passado, construindo uma noção de coletivo, por meio da atuação de mulheres vítimas das múltiplas formas de segregação: “No âmbito da literatura negro-brasileira, a vertente feminina traça cada vez mais sua legitimidade particular” (CUTI, 2010, p. 102). Conceição Evaristo defende:

As discussões em torno do tema têm me envolvido como escritora e como pesquisadora. E a partir do exercício de pensar a minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra feminina. [...] Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. (EVARISTO, 2009, p. 18-19).

Usadas como sinônimos, “Literatura negro-brasileira” e “Literatura afro-brasileira”, a autora avança nas reflexões e nos guia para um outro lugar: o da dupla violência vivida pelas mulheres negras. No caso do reconhecimento da escrita literária, essas muitas vezes alocadas para o espaço social intermediário de alguém que fica à margem do cânone branco, mas também dos poucos escritores negros reconhecidos, essa é uma questão, também, inquietante. Na quebra dessa estrutura, surge em 1960, conforme mencionado inicialmente, Carolina Maria de Jesus. A leitura de Evaristo, em referência à escrita *caroliniana*, se faz necessária, visto que ela e “sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca.” (EVARISTO, 2009, p. 28).

Sendo a escrita de *Quarto de despejo* e as demais que compõe o arcabouço da produção negro-brasileira literaturas de constante diálogo que buscam reescrever o passado sem as lacunas deixadas pelas avaliações pejorativas, Conceição Evaristo se insere nesse elo de gerações que coloca à revelia a imagem pacificadora alimentada por anos de um Brasil miscigenado e, por essa razão, pacífico.

O desenlace da posição subalternizada para uma posição de protagonismo inicia “quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com o lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. (EVARISTO, 2009, p. 28). A suscitação de reflexões na perspectiva negra feminina sobre as desigualdades no Brasil segue, tal como Gevanilda Santos escreveu em linguagem científica.



DIÁRIO DE BITITA E OLHOS D'ÁGUA: REFLEXÕES SOBRE AS DESIGUALDADES À BRASILEIRA

“Tem um Brasil que é próspero
 Outro não muda
 Um Brasil que investe
 Outro que suga
 [...]
 Brasil do ouro
 Brasil da prata
 Brasil do balacochê
 Da mulata”
 Composição: Gabriel Moura e Seu Jorge.

O diário de infância de Carolina Maria de Jesus foi escrito em uma fase de afastamento dos holofotes midiáticos, os quais acompanhou a autora somente no início da década de 1960. Como matéria narrativa, a escritora com o olhar amadurecido e desencantado a respeito do público leitor que a consumiu de forma exótica, conforme narrado no segundo diário *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada (1961), retorna à infância com a finalidade de estabelecer um elo da vida por escrito, acompanhando as demais obras.

Pretendia-se imprimir em *Diário de Bitita* não somente um texto de memórias juvenis, os quais Sacramento, interior de Minas Gerais, embalou a menina negra que se envolvia nas narrativas orais de referências heroicas da população negra na luta pela abolição da escravatura. Buscava, sobretudo, divulgar referências factuais que atuaram tanto na vida política quanto no cenário literário nacional e internacional.

Prova da afirmação pode ser vista nas duas seguintes passagens: “Quando os negros reuniam-se, falavam: – Tem um baiano, o doutor Rui Barbosa, que quer que o negro vá à escola, mas os brancos falam que já deram a liberdade para os negros e chega.” (JESUS, 2014, p. 39); “Eu passava o dia lendo *Os Lusíadas*, de Camões, com o auxílio do dicionário. Eu ia intelectualizando-me, compreendendo que uma pessoa ilustrada sabe suportar os amarumes da vida.” (2014, p. 179).

A intenção de Carolina Maria de Jesus quanto ao *Diário de Bitita* era que o título fosse “Um Brasil para brasileiros” tendo em vista a referência direta ao legado deixado por Rui Barbosa. Todavia, caminhos contrários aos desejados sucederam. Silene Barbosa explica: “Seus originais, segundo sua filha Vera Eunice de Jesus Lima, foram emprestados a uma editora francesa e nunca mais devolvidos. Em 1982 [...] foi lançada na França [...] a obra com o título modificado de *Um Brasil para brasileiros* [...] para *Journal de Bitita*.” (BARBOSA, 2016, p. 115).

Nos importa, para além dos itinerários da obra, perceber quais representações estão contidas na releitura de um Brasil pelas margens. De semelhante forma à composição inserida como epígrafe de dois importantes nomes da música negro-brasileira, Gabriel Moura e Seu Jorge, Carolina Maria de Jesus por meio de antíteses desvela as desigualdades sociais tanto em classe quanto em gênero e raça. Vejamos mais três passagens: “O homem pobre deveria gerar, nascer crescer e viver sempre com paciência para suportar as filáucias dos donos do mundo. Porque só os homens ricos é que podiam dizer: Sabe com quem você está falando?”, para mostrar a sua superioridade.” (JESUS, 2014, p. 38); “– Quero ter a força que tem o homem. [...] Quero ter a coragem que tem o homem. Ele anda nas matas e não tem medo de cobras. O homem que trabalha ganha mais dinheiro do que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita para morar.” (2014, p. 17); “Aos sábados, os policiais apertavam-se. Eles colocavam um cinturão por cima da túnica. Era a prova de absoluta autoridade. Os pretos ficavam apavorados. A mulheres pretas saíam, iam às vendas retirarem seus filhos e seus esposos.” (2014, p. 92).

No tocante à violência policial e à atuação sobre maior peso contra a população negra, Conceição Evaristo em *Olhos D'água* à luz, principalmente, nos contos “Ana Davenga”, “Zaíta esqueceu de guardar os brinque-

dos” e “Lumbiá” contextualiza a denúncia em um tempo recente, porém ainda cercado por desigualdades. A permanência das representações de corpos subalternizados persiste, pois muitas das personagens, maiormente, mulheres negras, se encontram abaixo da linha da pobreza, caracterizando-se pela linha de extrema vulnerabilidade. Essa posição, cujo espaço ocupado é sempre às margens, reflete um corpo “violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação” (XAVIER, 2007, p. 48).

São nas circunstâncias de exclusão social e nenhuma concessão de integração à sociedade pós-colonial que a menina Bitita, no caso da narrativa *caroliniana*, examina: “Quando os pretos falavam: – Nós agora estamos em liberdade. – Eu pensava: Mas que liberdade é essa se eles têm que correr das autoridades como se fossem culpados de crimes?” (JESUS, 2014, p. 59). Anterior ao excerto declara: “Eu achava o mundo feio e triste, quando estava com fome. Depois que almoçava, achava o mundo belo.” (2014, p. 28).

O espectro da fome nas narrativas de Evaristo permanece, sendo “O cooper de Cida” o único conto que se distancia tematicamente. Ainda assim, é possível visualizar a análise de uma personagem mulher de vinte e nove anos que circula por Copacabana, referência factual da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, sobre a realidade do *outro* como distinta. Nesse caso, o *outro* é o corpo que padece da miséria e, conseqüentemente, da fome que assola uma parcela numerosa da população brasileira: “Atravessou calmamente a rua, não correu. Alguns mendigos saíram dos bares com copos plásticos cheios de café. Tomavam o líquido e tinham a expressão entorpecida de sono, fome descompromisso e abandono. Qual seria a medida de tempo para eles?” (EVARISTO, 2016, p. 69).

Embora a obra de Carolina Maria de Jesus apresente uma linearidade temporal, cujo seguimento da vida autobiografada mantém um todo coeso no diário, é possível ver a partir da reorganização do texto, após a tradução do francês para o português, a divisão dos capítulos próximos ao que poderia ser contos. De tal modo, as quinze narrativas de Conceição Evaristo estruturam *Olhos D’água*. O fio narrativo não se estabelece, nesse caso, por meio da continuidade das rotas das personagens, mas como um elo temático, cuja violência urbana, muitas vezes associada ao tráfico de drogas e asfixia de mulheres que se comprimem a essa realidade como companheiras e/ou mães, se redimensiona no tecido da *literariedade*.

A pluralidade de vozes mantém a reincidência da representação dos corpos subalternizados assim como fora visto na escrita *caroliniana*. Diante disso, como dizer que não há aproximação entre narrativas biográficas de mulheres negras em diáspora se a denúncia ao cativo é permanente? Vejamos os dois seguintes excertos.

Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. 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. (EVARISTO, 2016, p. 16)

Eu achava bonito ouvir a minha mãe dizer: – Papai! – E o vovô responder-lhe: – O que é, minha filha? Eu invejava a minha mãe por ter conhecido pai e mãe. [...] Como é bom ser criança, época em que tudo que é novo tem imenso valor para nós! Eu estava descalça porque a minha mãe não pôde comprar um “pé de anjo” para mim. [...] Para mim o mundo consistia em comer, crescer e brincar. (JESUS, 2014, p. 13-21)

O limiar entre a vida e a morte atravessa esses corpos infantis trazidos pela memória após o conferir dos anos. Seja em uma perspectiva particular ou seja em uma perspectiva coletiva, a carência ressignifica uma luta que é travada de modo a exibir a superação, pois, conforme nos adverte Marcelo Paixão e Flavio Gomes, desde o período colonial e já na fase contemporânea, as mulheres negras “eram conhecidas por sua força e poder espiritual, e elaboraram formas de enfrentamento, contrariando a ideia de que aceitavam a dominação com passividade.” (2012, p. 298).



Carolina Maria de Jesus chega a desafiar a morte ao narrar “Eu pensava: o mundo é gostoso para viver nele. Eu nunca hei de morrer para não deixar o mundo. O mundo há de ser sempre meu.” (JESUS, 2014, p. 21). Conceição Evaristo em “A gente combinamos de não morrer” refere-se: “A morte incendeia a vida, como se essa estopa fosse. [...] O mundo explode é aqui mesmo.” (EVARISTO, 2016, p. 99-103).

Essa junção entre memória particular e coletiva, além de trazer um caráter de resistência próprio das vivências de mulheres negras em diáspora, corrobora com a afirmação de Ecléa Bosi sobre a autoafirmação do lugar singular que ocupa no mundo, pois “pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente sob a luz explicativa que convém à ação atual.” (BOSI, 1994, p. 413). O exercício dialógico entre passado-presente e plural-singular recebe um tom crítico referente aos processos sócio-históricos em que a interpretação sobre as desigualdades à brasileira logo se cobrem de elementos simbólicos ligados à memória negro-brasileira.

Temas como a fome, alcoolismo, mortalidade infantil, suicídio, assédio, prostituição, aborto, depressão, entre outros, são possíveis de serem visualizados tanto em *Diário de Bitita* quanto em *Olhos D’água*. A violência em suas dimensões mais trágicas atinge a dinâmica da escrita de ambas autoras. No tocante às mulheres, o peso recebe maiores cargas, visto que nas inter-relações entre nação e cultura a mulher negra no interstício das disparidades de gênero sempre esteve em maior grau julgada de modo depreciativo, podendo ser classificada na expressão de Gayatri Spivak (2010) como subalterna. Porém, uma subalternidade questionada, visto que há reivindicação e subversão do deslocamento social, fazendo com que a cicatriz na alma negra faça emergir um novo desejo de, conforme vemos em “Duzu-Querença”, “reinventar a vida, encontrar novos caminhos (EVARISTO, 2016, p. 36-37).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

133

A partir do estudo da categoria “corpo subalterno”, trazido por meio das considerações de Elódia Xavier, podemos perceber como a narrativa de Carolina Maria de Jesus e as narrativas de Conceição Evaristo apresentam corpos que vivenciam experiências muito próximas. Embora esteticamente exista um contraste do ponto de vista da proposição narrativa, na qual o *Diário de Bitita* (2014) é um texto declaradamente autobiográfico e *Olhos D’água* (2016) é um compilado de contos que ora se assemelha aos dados biográficos da autora, ora se distancia, a similaridade como parte de um *corpus* mais abrangente é nítida.

Essa nitidez pode ser interpretada à luz do que CUTI narrou em relação à constância dos temas que acometem a população afrodiáspórica. Principalmente, nas primeiras fases da produção literária negro-brasileira, cuja pauta voltada à causa abolicionista de denúncia à violência em cativeiro foi por muitos anos frequente (2010, p. 99). Nesse sentido, a abertura para novos horizontes temáticos, como por exemplo o trabalho de uma literatura negra voltada ao erotismo, não excluiu a permanência do tom crítico.

A violência em suas diversas manifestações, sobretudo, com o peso étnico junto ao peso em gênero, nesse caso de mulheres negras, permanece pela ótica de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo com maior força da metade do século XX para início do atual século. A aglutinação entre a denúncia do cativeiro mencionada em um contexto pós-colonial e as temáticas que dela saltam, como a sexualidade homoafetiva entre mulheres vista em “Beijo na face” na obra de Evaristo (2016, p. 51), apontam para uma renovação literária que rompe paradigmas e estruturas relativamente consolidadas de um panorama literário canônico de cor, predominantemente, branca.

À vista da junção narrativa proposta, a união entre realidade e ficção, como reavaliação da compreensão sobre as relações sociorraciais por meio da arte, forma interpretações que buscam cobrir lacunas do passado sob a perspectiva vivencial negra – “escrevivências”. O processo de releitura do passado ou de reescrita, trazidos pelas memórias *carolinianas* e pela tessitura narrativa híbrida *evaristiniana*, aponta

para uma produção fronteiriça que une o factual e o plano imaginado, já que não se pretende distanciar o plano literário do plano histórico. Corroborando, por conseguinte, com o olhar social e político de Gevanilda Santos (2009).

É possível, pois, compreender por quais razões a pergunta da filósofa indiana Gayatri Spivak (2010) – Pode o subalterno falar? – nos é importante dentro do contexto das literaturas negro-brasileiras, visto que os caminhos de reflexões aqui percorridos nos guiam para a assertiva de que tanto é possível quanto é em diálogo que essas narrativas existem. Esse fôlego renovador de conversação com outras narrativas, interpretado por Cuti e pela Evaristo como produção de “subjetividades negras”, reinventa formas de resistências alternativas, as quais se inclui a produção literária, invertendo os papéis, por ter “sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade.” (EVARISTO, 2009, p. 18).

Por esse ângulo, a representação do corpo subalternizado no plano da enunciação dialoga com a população negra, também, no contexto de pós-abolição, visto que as diferentes formas de exclusão persistem. No plano da autoria, como não afirmar que Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo integram um trabalho coletivo de construção da negritude em uma perspectiva de autonomia, negando imagens negativas cristalizadas durante os percursos históricos brasileiros no contexto de pós-colonização?

As polaridades, muitas vezes trabalhadas de modo áspero, vistos também na escrita das autoras trazidas, ao opor as posições sociais assumidas pela população branca frente à população negra, assumem um caráter dialógico, cujo elo entre as gerações literárias negras integram a denúncia da permanência do conflito colonizador *versus* colonizado. No caso de *Diário de Bitita* (2014) e *Olhos D'água* (2016), na reconfiguração dessas posições.

134

Esse diálogo narrativo se une à conquista de territórios, os quais são também somados pela batalha estabelecida no campo literário e, especificamente, da autoria negra feminina. A ressignificação da cultura e, portanto, do imaginário nacional aponta para uma literatura mais plural e democrática. Desse modo, a utilização da memória particular e coletiva de natureza mutável utilizadas por Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo em suas respectivas tessituras narrativas, conforme nos advertiu Ecléa Bosi (1994) sobre a categoria trabalhada, é fruto do empenho da construção da identidade negra, a qual “mira também o amanhã, por conta de ser animada por um ímpeto renovador.” (CUTI, 2010, p. 103).

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Sirlene. Carolina Maria de Jesus. In: PINHEIRO, João. BARBOSA, Sirlene. *Carolina*. São Paulo, Veneta, 2016.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- _____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas* [online], 2009, v. 13, n. 25, pp. 17-31. ISSN 2358-3428.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1972.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.
- _____. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP, 2014.
- MOURA, Gabriel. SEU JORGE. *Brasis*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/seu-jorge/456889/>>. Acesso em 4 de agosto de 2019.



PAIXÃO, Marcelo. GOMES, Flavio. Histórias das diferenças e das desigualdades revisitadas: notas sobre gênero, escravidão, raça e pós-emancipação. In. *Mulheres negras: no Brasil escravista e do pós-emancipação*. Org. Giovana Xavier, Juliana Barreto Farias e Flavio Gomes. São Paulo: Selo Negro, 2012.

SANTOS, Gevanilda. *Relações raciais e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo negro, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Almeida; Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



ÉTICA DOS EXTREMOS E DA EXCREÇÃO: A POÉTICA DO LIVRO NÃO DE BRUNA MITRANO

Danielle Magalhães¹

A nossa política ocidental, desde Aristóteles, sempre foi fundada em uma divisão que chancela os que podem participar da política e exclui os que não podem participar. Um dos critérios em que essa divisão se ancora, e que ainda hoje, sobretudo hoje, lutamos contra ele, é a exclusividade da capacidade de discurso a homens. Mais primário que isso é a caracterização da política exclusivamente pelo discurso entendido como fala articulada, elaborada, lógica. Desde a Grécia, o âmbito estritamente político, a pólis, era exclusivo àqueles que podiam discursar. E apenas homens livres podiam discursar. Mulheres, escravos, crianças e bárbaros nunca puderam discursar. Como ação e discurso significavam a mesma coisa, uma vez que os mesmos que podiam agir eram os mesmos que podiam discursar, esses últimos não podiam agir nem tampouco discursar. Segundo Aristóteles, em *A Política*, esses apenas falavam, mas não discursavam, apenas tinham voz, como um som que dá sinal de dor ou prazer, mas não tinham linguagem, porque estavam mais próximos à animalidade, mais presos à necessidade imediata de sobrevivência (ARISTÓTELES, 2009, p.16). Assim, estavam mais perto do balbucio, do gaguejo, do mugido, do rosnado, do rugido, de todo som que não era o do articulado do discurso. Vemos então que a base da nossa política ocidental desde sempre se constitui sentenciando aqueles que devem ser excluídos.

136

“Excesso” significa “ir além da conta”, ou “aquilo que sobra”, ou “o limite extremo”, significa também, etimologicamente, “saída” (*excedere*, de *ex-*, “fora”, mais *cedere*, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”). As palavras “excesso” e “exceção” têm a mesma origem. Excesso e exceção só são a saída enquanto inacessíveis, enquanto opostos ao acesso. Aproximar-se do excesso é se aproximar do inacessível. Dizer que hoje vivemos no excesso de uma política ou em uma política de exceção é dizer que vivemos em uma política inacessível que perdeu todos os limites. Enquanto ela perde completamente os limites que traçam o outro, enquanto ela, na perda de limites, exclui e aniquila o outro, talvez a poesia instaure uma política inédita que não exclui, mas denuncia, acolhe e articula as vidas que sempre foram reduzidas ao limite da existência, à vida biológica do corpo, à animalidade, e que, por isso mesmo, sempre foram passíveis de ser condenadas à morte. Em uma poética do excesso, encontraremos uma ética do excesso que confere um estatuto que a política nunca conferiu a esses e essas que são matáveis.

Bruna Mitrano nasceu em 1985 e se apresenta como “*favelada*, professora da rede pública e mestre em Literatura Portuguesa (UERJ)”². Em 2016, lançou seu primeiro livro de poemas, intitulado *Não*, pela editora Patuá. Composto por 67 páginas, entre verso, prosa e desenho, em uma pontuação instável, em letras todas minúsculas, em uma ausência majoritária de títulos, esse livro gira à altura de tudo que grita à margem da vida e ao rés do corpo: “cabeças moles, ferrugem no canto dos dentes”; “puta que pari um bicho morto”; “risco indócil na coxa”; “o filho podre a filha cerca viva”; “língua solta que soca o asfalto”; “deceparam os pés aninhados”; “a mão convulsa”; “mijo morno”; “a convulsão de quem nada tem”; “olhos graves lama-mangue”; “as mãos estavam vazias”; “homem louco”; “desdentada não consegue emprego”; “suor. escorre na frente da orelha, salpica o buço, mela o sovaco, molha até o cóccix.”; “sangue seco nas minhas coxas”;

1 Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (bolsista CAPES). E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com

2 Conferir nas mini-biografias presentes nas seguintes revistas eletrônicas em que alguns de seus poemas foram publicados: <http://diversosafins.com.br/diversos/janela-poetica-iii-46/> e <http://revistaocianica.blogspot.com/2016/08/bruna-mitrano.html> Acessos em 17/06/2019.



“sangue de quem se aborta”; “suor seco”; “lágrimas, coriza, bichos”; “um pau maior que o corpo, maior que eu, que sangro e sangro muito”; “a mão aberta, vulnerável, atirada, como se de fora do corpo”; “tenho as gengivas suturadas à mostra”³ Nesse livro, o encontro com os mutilados da vida também está diretamente vinculado à excreção, às substâncias expelidas pelo corpo.

O ponto de encontro com os que estão marcados pela falta e nela se revolvem também é o comparecimento do corpo não só pela parte que falta, mas pelo que dele é expelido, pelo que excede a ele, pelo excesso. “Não há o que se ver que não sobrecarregue a carne” (MITRANO, 2016, p.33): assim poderíamos definir a experiência dos poemas de *Não*. Poderíamos dizer que são poemas da sobrecarga, do sobrecarregar: do excesso, das sobras, dos restos (“carranca”, “carcaça”, “cacos de vidro”, “fatia gorda”, “boca e mãos luzindo engorduradas” (MITRANO, 2016, p.22; p.63; p.45; p.56; p.31)), do abjeto, *abjectus*, do “atirado por terra” (“a mão aberta, vulnerável, atirada, como se de fora do corpo”). A presença de muros e paredes nos poemas também nos leva a crer que aqui se está sempre no limite – (I) da vida; (II) do corpo; (III) da lucidez: “ela pediu pra eu não enlouquecer/ parei de tomar os remédios pra tentar ser gente/ mas uma chuva forte caiu/ era janeiro/ e me escorreguei/ perdi o senso” (MITRANO, 2016, p.33); (IV) do tempo: “bomba-relógio falta pouco pro fim do dia pouco pro fim do mês \$ pouco pro fim do ano quanto pro fim da linha” (MITRANO, 2016, p.32); (V) do espaço: “é preciso fugir pelas beiradas” (MITRANO, 2016, p.18, grifo meu), “aos berros no meio da rua” (MITRANO, 2016, p.29, grifo meu), “tomba no meio da rua” (MITRANO, 2016, p.33, grifo meu) –, sem esquecer que a favela é o lugar por excelência onde se vive em condições extremas, em situações-limite, (“um homem construiu sua casa com as próprias mãos./ demoliram a casa e ergueram um muro” (MITRANO, 2016, p.26), denunciando o limite e denunciando, ainda, a ultrapassagem dos limites: a violência contra o corpo, o abuso, a dupla condição de mulher e de mulher favelada que faz de sua vida uma vida matável.

Em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*, de Giorgio Agamben, lemos que o *homo sacer* é uma figura do direito romano arcaico na qual o caráter de sacralidade liga-se pela primeira vez a uma vida humana. *Homo sacer* é uma vida insacrificável, pertencida aos deuses, porém, é isso mesmo que autoriza sua morte. Uma vida insacrificável, porém, matável. Enquanto sanciona a sacralidade de uma pessoa, esse princípio, sustentado em uma contradição, autoriza sua morte. Sacro é aquele que é destinado aos deuses, e não aos homens, por um sacrifício, e não por uma condenação ou assassinato. Mas o surgimento do *homo sacer* transforma o sacrifício em assassinato, e esse assassinato da pessoa sacra não é tido como crime, ele passa a ser lícito. Assim, o *homo sacer*, enquanto aquele que pode ser morto, não está mais na esfera do sacrifício nem na do direito humano, porque quem o mata não é punido. O *homo sacer* está fora do direito humano e, ao mesmo tempo, do divino, porque passa a poder morrer justamente por ser sacro e não o contrário.

O estado de exceção se caracteriza exatamente por essa suspensão, pela suspensão da regra. O estado de exceção não é nem uma situação de direito nem uma situação extraordinária, é um limiar paradoxal de indiferença entre elas. Nele, a exceção se constitui como regra. Em *Homo Sacer*, Agamben nos diz que a estrutura da exceção é o fundamento da política ocidental. Ela se constitui através de uma exclusão, a da vida nua. Nos gregos, essa vida nua, chamada de *zoé*, era a vida diretamente atrelada à sobrevivência do corpo, à necessidade, ao simples viver. Diferentemente dessa, havia a *bíos*, a vida para além do simples viver, para além da necessidade, da sobrevivência, dos limites do corpo: a vida que podia ser política, a vida que podia ser bem vivida. A essa pertenciam, por exemplo, os homens livres, cidadãos da pólis, aqueles que podiam participar da política. Esses não estavam presos ao simples viver, mas ao bem viver. Assim, a política ocidental se funda em uma exclusão primeira: a exclusão da vida nua. Todavia, essa não era uma exclusão total, porque a *bíos* só funcionava às custas da *zoé*. Assim, a exclusão da *zoé* não era mais que uma exclusão inclusiva (uma *exceptio*) na pólis (AGAMBEN, 2010, p.15). Ela não estava totalmente dentro, mas também

3 MITRANO, 2016, p.16; p.18; p.18; p.20; p.22; p.24; p.24; p.26; p.26; p.28; p.29; p.29; p.36; p.37; p.39; p.42; p.47; p.49; p.54; p.62.

não estava totalmente fora, porque ela era a engrenagem do sistema. Como Agamben sintetiza, “[a] vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens” (AGAMBEN, 2010, p.15). No *modus operandi* dessa política, a vida nua se torna, simultaneamente, sujeito e objeto do ordenamento político. Desse modo, *bíos* e *zoé*, externo e interno, vida política e vida nua se indeterminam na perda de limites em que é instaurado o estado de exceção, ou melhor, em que é instaurado o próprio direito. A política ocidental nunca conseguiu articular essas duas esferas, *zoé* e *bíos*, voz e linguagem, *phoné* e *lógos*, interior e exterior, casa e rua, porque nunca existiu uma política que não fosse fundada sobre essa fratura, sobre essa cisão que, ao separar ao mesmo tempo em que captura, se torna uma zona de indistinção.

Se a vida nua estaria originariamente situada à margem do ordenamento, daquilo que não poderia ser controlado, na modernidade, há a coincidência progressiva entre *zoé* e *bíos*. O problema dessa coincidência é que essa indistinção entre interno e externo, privado e público, vai se transformar em mecanismo de poder. A vida biológica vai coincidir com o espaço político e encontra no fascismo e no nazismo o pior dos limites: neles, a vida nua passa a ser o critério político supremo. E, assim, a biopolítica, somada às tecnologias de extermínio que passaram a surgir sem precedentes com os campos de concentração, constitui o somatório mais mortífero do gozo que fundamenta o horror desses tempos. Esse somatório não institui outra política que não uma política de morte, uma política feita para matar, isto é, a aniquilação da política. Corpos marcados para morrer, corpos matáveis, eis o sintagma que cruza os tempos, constituindo-se como o fundamento da política ocidental.

Assim, se Foucault pensou a biopolítica na modernidade, quando o corpo passa a ser capturado pela política, quando a vida biológica passa a ser objeto e centro da política, quando há a politização da vida nua por mecanismos de controle que instituem uma marca que diz que somos identificáveis, reconhecíveis, controláveis e matáveis, a decadência da política se agrava quando isso se transforma em um mecanismo de extinção em massa, como aconteceu nos campos de concentração e, antes disso, nas colônias, como alerta o filósofo camaronês Achille Mbembe, em *Necropolítica*, atualizando os estudos de biopolítica ao repensar o paradigma do terror moderno sob o ponto de vista da escravidão e da ocupação colonial. Assim, das colônias às fronteiras contemporâneas, dos campos de concentração às cidades sitiadas do Oriente Médio, dos massacres a indígenas e chacinas a negros e pobres como acontece de forma atualizada nos dias de hoje, sobretudo, nas periferias e favelas do Rio de Janeiro, a vida é reduzida ao corpo, aos corpos que “devem morrer” em um cotidiano ele mesmo militarizado que passa a assumir “uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo” (MBEMBE, 2018, p.48). Quando não são mortos, a condição de escravo relega suas vidas a uma vida indigna de ser vivida, uma vida sem valor, descartável, supérflua que, em outras palavras, é uma morte em vida: como os escravos, esse corpo “é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade” (MBEMBE, 2018, p.28), ou, ainda, viver sob esse terror que caracteriza tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos é “experimentar uma condição permanente de ‘viver na dor’” (MBEMBE, 2018, p.68).

Este *Não*, como um poema diz, sustenta o insuportável, “sustenta os olhos de pavor diante do inevitável de ser bicho” (MITRANO, 2016, p.57). Uma das atualizações do horror nesse livro é a proximidade entre humano e animal pelo que há de mais abjeto. Sustentar olhos de pavor diante do inevitável de ser bicho é fazer fitar a cabeça da Medusa a cada poema. É isso que o *Não* faz, ele faz parar, como quem dá de cara com o insuportável. Mas ele também gira e faz girar. Um pouco mais da metade para o final do livro comparecem cenas de relação amorosa e, depois, de modo mais explícito, o amor. O poema da página 49 evidencia isso quando, no verso “lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor,/ amornaram seus dedos”, a definição de amor se identifica com as secreções, com o que está mais ao rés do corpo, com o que nos cola à nossa condição animal:



você não sabe se enxugar,
 eu disse rindo.
 das suas pernas encharcadas brotavam poças escuras
 que no corredor escuro
 pareciam buracos –
 eu não desviava,
 espalhava seus abismos.
 até que ficava insuportável te ver escorrer
 e eu me agachava e lambia dos seus extremos até o pé,
 a língua desmoronando em cada dobra,
 enquanto você ardia por toda a dor do mundo.

e foi por ela,
 foi por toda a dor do mundo,
 que chorei em seus pés
 e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,
 lágrimas, coriza, bichos,
 tanto amor,
 amornaram seus dedos.
 (MITRANO, 2016, p.49)

Aí, pela primeira vez, nesse *Não*, essa animalidade aparece de modo afirmativo ao ser aproximada ao amor. Por uma associação não esperada, nomeia-se, por um nome também não esperado, “amor”, que já indica o para além da necessidade, isso que até então não estava saindo da necessidade, do corpo vivente: “o que nos prendia um ao outro não era apenas necessidade, mas algo que trazíamos debaixo da pele” (MITRANO, 2016, p.41). Aqui, pela primeira vez, parece, minimante, nomeia-se de outro modo, queima-se de outro modo, arde-se de outro modo: o amor não só aparece, como ecoa: nos últimos versos, “tanto amor, amornaram seus dedos”, o “amor” é duplicado na quentura de “amor-naram”.

A dimensão animal que coloca incessantemente na condição de outro, impuro, informe, estranho, hostil, longe de aludir a uma identidade, se abre a uma alteridade que implica em um gesto em que o amor não vem pelo reconhecimento do rosto, mas pelas substâncias do corpo que são tocadas pela mão do outro: a suposição dos traços do rosto alheio vem pelo acolhimento das mãos alheias à matéria expelida. Ou seja, quem reconhece o outro é, antes, esse corpo estranho expelido (“e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,/ lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor,/ amornaram seus dedos.”). No *Não*, o amor aparece como gesto que não desvia dos buracos do outro, mas os espalha até o limite: é assim, lambendo os limites do outro, que se ama. Ama-se também como um gesto-limite: a língua não lambe senão dos “extremos até o pé”, os buracos espalhados, as dobras, as ranhuras. A língua que lambe os extremos e desmorona em cada dobra arde afirmativamente como amor por uma segunda e última vez no poema da página 63:

um equívoco,
 sangro.
 o visco vermelho é larva na carcaça apodrecente do homem,
 diz vontade,
 entre minhas pernas –
 sol no corpo flácido de sono.
 estica o pescoço e a boca cansadafaminta,
 bicho, lambe –
 da língua à pele,

estala uma baba espessa.
entreabertos, os lábios imensos:
a gota incólume,
na dobra esgarçada
parece amor.
(MITRANO, 2016, p.63)

140

O poema citado acima se chama “habitat”. Nele, lemos que essa morada começa pelo sangue como um equívoco. Depois vamos vendo que essa morada é uma travessia pelo corpo. Mais que uma travessia, uma travessia erótica. Mas começemos pelo começo: o equívoco. “[U]m equívoco,/ sangro”. O “visco vermelho” no verso seguinte parece ser esse sangue que, como equívoco, deixa de ser sangue e passa a ser visco vermelho que deixa de ser visco vermelho e se transforma em “larva”. O restante do poema pode levar a crer que se trata de uma cena erótica: “bicho, lambe –/ da língua à pele,/ estala uma baba espessa./ entreabertos, os lábios imensos:/ a gota incólume,/ na dobra esgarçada/ parece amor”. Nada leva a crer que o abjeto agora não é bem-vindo. Pelo contrário, “a carcaça apodreciente do homem” faz parte da cena erótica, o amor não acontece sem ela: “diz vontade, entre minhas pernas”. Faz parte da cena erótica o “corpo flácido de sono”, faz parte da cena erótica “a boca cansadafaminta”. Nada disso indica que não há amor. Pelo contrário, tudo isso conduz ao amor, que só surge como amor no último verso, como especulação, como hesitação: “parece amor”. Habitat é o abjeto transformado em meio de amor. Não é a casa limpa, arrumada, perfumada: é a morada mais estranha: o abjeto como meio de vida, como forma de amor. No poema anterior, o amor surgiu pelo contato, pelo toque, com substâncias do corpo (“e supus as linhas do seu rosto quando minhas águas,/ lágrimas, coriza, bichos,/ tanto amor”), o amor surgiu também pela boca, pela “língua desmoronando em cada dobra” (MITRANO, 2016, p.49). Nesse poema, parece que lemos um esgarçamento da dobra, um desdobraimento do esgarçamento da dobra, um esgarçamento do desmoronamento na dobra: “entreabertos, os lábios imensos:/ a gota incólume/ na dobra esgarçada/ parece amor” (MITRANO, 2016, p.63). Nele, o amor também surge na gota que desmorona nos lábios imensos, também surge pelo contato com substâncias quentes e fluidas do corpo. Se, antes, o amor foi tateado na língua desmoronada na dobra, agora, o desmoronado na dobra esgarçada (“a gota incólume”) indica o amor, não chegando diretamente pelo “ser”, mas se aproximando indiretamente pelo “parecer”, girando em torno, especulando, como quem tateia, como quem indica, como quem acena, como quem associa, como quem aprende a dar nomes.

Se, no começo do livro, lemos que “os amantes de rua/ mutilados/ dançam sobre a brasa” (MITRANO, 2016, p.22), mais para o final do livro, esse corpo deixa de se curvar inevitavelmente apenas à dança macabra da morte e traz à cena a vida-a-mais que se instaura em uma pequena morte: “no golpe extático da pequena morte, dançam o líquido branco espesso e meus muitos coágulos” (MITRANO, 2016, p.44). Orgasmo, esperma, lágrimas, coriza, sangue, os excessos que agora se endereçam ao outro, em uma sobrevida, em um a-mais que aproxima um certo modo de morrer a um mais-que-apenas-viver: “morreria já a essa hora?/ danço.” (MITRANO, 2016, p.65). Se, até aqui, a dimensão do corpo-bicho tinha comparecido mais como denúncia de um corpo reduzido à vida nua, para o final do livro, porém, esse corpo-bicho é celebrado eroticamente. O corpo que, nesse giro, passa a saber-fazer, a saber-se-mover-com, entrelaçando Eros e Tântatos, agora se mostra também como o que eu chamaria de uma ética do excesso, do excremento, da sobrecarga: o poema da página 57 parece condensar tudo o que foi abordado ao longo do livro e, como nenhum outro, traz nessa “poemática” um “ – exercício de libertação – ”:

roçar a língua na ferida não cicatrizada dum desconhecido
que não se presta a gemidos mas sustenta os olhos de pavor
diante do inevitável de ser bicho insano galopa arrefece no
subsolo da cidade de cal



penetrar a ponta da língua nas substâncias quentes fluidas vivas
 – exercício de libertação –
 (MITRANO, 2016, p.57)

Essa poética convoca uma ética, é preciso dizer, erótica: é como se o poema respondesse à pergunta “o que deve ir à boca?”. Esse poema condensa o que foi faiscando ao longo do *Não*: ele mostra que é no desmoronamento da língua que se vai às ranhuras do outro (“o encontro é quando lambe o racho da minha sola”), à ferida do outro que permanece não cicatrizada (“roçar a língua na ferida não cicatrizada dum desconhecido”), aos buracos que constituem os abismos do corpo: “a língua desmoronando em cada dobra, enquanto você ardia por toda a dor do mundo”.

O livro de Bruna Mitrano trabalha com todos os cinco sentidos, como vemos com os seguintes exemplos: “as pontas dos dedos estalam na superfície sólida da água” (MITRANO, 2016, p.56), “penetrar a ponta da língua nas substâncias quentes fluidas vivas” (MITRANO, 2016, p.57) – nesses exemplos, que são poemas em sequência, um seguido do outro, vemos que o que está em jogo no tato e no paladar é a extremidade, a ponta da língua, as pontas dos dedos, isto é, o limite. Quanto ao olfato, encontramos “cheiro de café, cheiro de suor” (MITRANO, 2016, p.37), assim, dois extremos justapostos. Com relação à audição, esse *Não* faz um barulho que alguns diriam insuportável: “um grito vinha da cozinha” (MITRANO, 2016, p.31) e “outro copo quebrado” (MITRANO, 2016, p.31). E, quanto à visão: “Não há o que se ver que não sobrearregue a carne” (MITRANO, 2016, p.33). Se pensarmos em como a poesia foi vista ao longo do tempo, a partir dos sentidos, passamos por uma longa tradição, da antiguidade à modernidade, em que a visão foi predominante (o poeta era aquele vidente ou visionário que deveria fazer ver, fazer enxergar, trazer do escuro para o claro) e já há um tempo essa supremacia da visão foi dando espaço ao tato: a poesia não tem que deixar nada claro, ela tem que fazer mover, e, para isso, ela precisa tocar. Nesse caso, ela toca na ferida. O que comparece é a ferida aberta, não a costura, não o curativo, não a cicatriz. É interessante notar que o paladar e o tato, o toque, o contato, eram tidos por Aristóteles, e por toda uma tradição aristotélica, como os sentidos mais baixos.

141

Segundo Aristóteles, no “Livro III” de *Ética a Nicômacos*, enquanto os animais irracionais estão apenas em relação de instinto, e não de prazer, com os sentidos, os humanos, ao contrário dos animais, estão também em relação de prazer. Pessoas concupiscentes são aquelas que se comprazem com os prazeres quando esses são objetos de desejo para elas (ARISTÓTELES, 1999, p.66). Ou seja, quando, diferentemente de como acontece com animais, elas não estão em relação com os sentidos por necessidade ou instinto, mas por desejo. Mas é justamente isso que, para Aristóteles, aproxima os humanos dos animais, é justamente o desejo que condena os humanos como animais: “a concupiscência é justamente condenada porque ela existe em nós não enquanto criaturas humanas, mas enquanto animais” (ARISTÓTELES, 1999, p.67). Na concupiscência, os humanos são condenados como animais porque, nela, o prazer não é moderado, e o excesso, certamente, tem uma face monstruosa e transgressora para Aristóteles: “comprazer-se em tais coisas é bestial”, ou “o excesso em relação aos prazeres é concupiscência e é condenável” (ARISTÓTELES, 1999, p.67, p.68). Contra a *Ética a Nicômacos*, contra a ética em que se fundamentou a cultura ocidental, a ética do *Não* é uma ética dos necessitados e dos concupiscentes, ou seja, dos que desejam. Como uma ética do desejo e como uma ética que passa pelo paladar e pelo tato é que ela pressupõe a ferida: a língua do poema deve ser a que roça a ferida, a que penetra as substâncias quentes.

No limite, “na dobra esgarçada”, esse grito sustenta o que está sempre à beira de desmoronar e que, no final do livro, desmorona: a língua. No último poema, lemos o verso “tivesse língua”. Isto é, a língua, já não se tem. Mas é nesse desmoronamento da língua que o amor se sustenta também naquilo que está, no extremo, à beira de desmoronar: “a gota incólume,/ na dobra esgarçada/ parece amor” (MITRANO, 2016, p.63). Se o corpo-bicho, a vida nua estava sendo exposta e denunciada até então em sua precariedade, foi preciso que houvesse uma torção que não acarretasse em um aprender a articular, mas em um desmoro-

namento do corpo e da língua para que se pudesse então se aproximar – com uma língua desmoronada –, pelo nome de amor, o que estava apenas em condição de horror, para que se pudesse nomear de amável o que estava apenas em condição de matável. A mudança desse estatuto não veio pela normatização – da língua, do corpo – mas pelo giro no desmoronamento esgarçado ao extremo. Compreendo esse *Não* nesse giro, isto é, nisso que também acontece em um grau de improviso. Esse imperativo, esse *Não*, essa negativa, constrói-se a si mesmo tateante, em giros, em quedas, em revolvimentos, no que não vinga, no que fica atravessado, em contingência, em especulação, em buscas de resposta, em lacunas, em interrupções: o *Não* se constrói na precariedade, enquanto desmoronamento, não enquanto um dizer fixo que se ergue altivo e normativo. Ele não se desenha em regras pré-estabelecidas, em manuais, em discursos, em palavras de ordem, mas em experimentação, em um corpo que gira. Pelo giro no desmoronamento esgarçado ao extremo, vemos então que algo se articula, algo minimamente começa a se articular, da metade para o fim do livro, quando as cenas começam a acenar para o amor e quando finalmente surge o amor como nome. Mas essa articulação vem do limite da desarticulação. A articulação não vem como elaboração, não vem como um saber, mas como um saber-fazer: fez-se algo com o limite da desarticulação, fez-se algo no/do/com o desmoronamento da língua e não com a língua. Nem só reação do corpo nem só articulação, nem só necessidade nem só para-além-da-necessidade, nem só vida nua nem só vida desejante, mas os dois ao mesmo tempo, não porque aprendeu a ter o domínio da linguagem, do discurso, mas porque, ao contrário, excedeu a eles, habitando o desmoronamento para que se pudesse, então, associar, aproximar, nomear, amar, desejar. O pensamento que surge daí – a princípio, tateante, se indiciando indiretamente por cenas, até se mostrar diretamente com o nome – não é um pensamento ditado pela razão, mas não se pode dizer que por isso não há pensamento: é pela via do desmoronamento que surge o pensamento. Não pela construção fálica que ergue em direção ao céu, não pela armação da língua, não pela língua bélica, não pela calcificação das vértebras quebradas, mas pela experiência radical da fratura do eixo que liga a pélvis ao crânio, articulando-os lá no limite da medida que expõe a distância que os separa.

Dessa forma, esse grito de *Não* instaura uma ética dos extremos, da falta e do excesso: uma ética que também é uma ética do excremento, disso que o corpo expele, “substâncias quentes e fluidas”, “lágrimas”, “coriza”. Nesse sentido, não podemos falar de ética sem dizer que a concepção de ética desse texto subverte o que Aristóteles chamou de ética no “Livro II” de *Ética a Nicômacos*, já que, para Aristóteles, “o excesso e a falta são características da deficiência moral e o meio termo é uma característica da excelência moral” (ARISTÓTELES, 1999, p.42). A pessoa que estivesse em uma situação intermediária era chamada de “amável”: “qualificamos a pessoa que está numa situação intermediária de amável[,] chamemos o meio termo de amabilidade” (ARISTÓTELES, 1999, p.44). Aqui, a ética é o avesso da ética de Aristóteles: além de a ética existir justamente como experiência dos extremos, da falta e do excesso, os amáveis não são o que se encontram em situações intermediárias, mas em situações extremas. Nessa ética, o excesso, ao contrário do excesso da política vigente, inaugura uma articulação entre matável e amável, em uma relação não excludente com o corpo. Nessa ética, a palavra amável está na palavra matável, articulando aquilo que a política nunca articulou.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário de Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução de Nestor Vieira Chaves. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2009.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MITRANO, Bruna. *Não*. São Paulo: Patuá, 2016.



ESPAÇO DO CIRCO E LUGAR DO CORPO: A MORTE REAL E A MORTE SIMBÓLICA EM *A MOÇA DO TRAPÉZIO* DE LUÍS JARDIM

Duvennie Rubia Souza Pessoa¹

De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A Morte - foi a resposta evidente. “E quando”, insisti, “esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: “Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor. (Edgar Allan Poe)

A arte do entretenimento acompanha os ajuntamentos humanos desde seus primórdios, imbricada no processo histórico e filosófico das sociedades medievais, modernas e contemporâneas, integrando a vida dos mais diferentes povos. O circo, enquanto uma das diversas expressões artísticas, também participa da história humana e se constrói tanto como forma de encantamento quanto de fuga e abstração do mundo real (PINES JUNIOR et al., 2013, p. 01), embora no dicionário Aurélio, seja apenas o espaço físico onde acontecem os espetáculos: “recinto circular, coberto, cercado de lona, todo desmontável, onde se realizam espetáculos de acrobacia, equitação, equilibrismo, palhaçadas, habilidades diversas, e cujos artistas formam um conjunto itinerante” (FERREIRA, 1988).

143

O *Circo Dois Mundos*, retratado por Luís Jardim no conto *A moça do trapézio*, transcende essa condição de ambiente para o entretenimento coletivo para alçar o patamar de espaço cênico testemunha de um drama humano. É entre as deixas, entradas e saídas de cena de *Jupira* que Jardim, pouco a pouco, vai costurando os sentimentos em montanha-russa da moça acrobata. Ela, que se apresenta noite após noite encantando a audiência, se entrega a uma paixão proibida pelo pai, duro e musculoso, e definha, ameaçando jogar-se do trapézio e fazendo a comunidade realmente acreditar que se suicidaria durante uma de suas apresentações.

É no picadeiro onde praticamente todas as cenas do conto acontecem. E é nesse espaço previsto para a diversão que a ameaça de suicídio da trapezista ganha forma e leva a plateia ao delírio. O circo, desde a antiga Roma está atrelado à diversão e ao passatempo, embora, muitas vezes, às custas da dor e da morte de muitas pessoas. Definido como “grande anfiteatro onde os antigos se reuniam para jogos públicos” (FERREIRA, 1988), no conto de Jardim, ele também é um lugar de diversão e de dor, sofrimento, desespero e prenúncio de morte. E assim como nos festivais romanos com leões devorando gladiadores e cristãos, entre outros, esse prenúncio, ao invés de aterrorizar ou entristecer a audiência, diverte a população governada pela tão conhecida política romana do pão e circo².

O *Circo Dois Mundos* é apresentado como “dois grandes mastros encimados no topo por um minarete à moda da gávea”, o que traz à mente a imagem de um pomposo, grande, majestoso e imponente circo. Uma

1 Duvennie Rubia Souza Pessoa é Mestranda em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL e integrante do Grupo de Pesquisa Mare&Sal Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, registrado no CNPq (duvepessoa@yahoo.com.br).

2 “Panem et Circenses”, que é como quem diz ‘Pão e Circo’, escrevia Júnio Juvenal no séc. I, na Sátira X a propósito do modelo de sustentação político criado por Roma para a manutenção da ordem social do Império. Na prática esse modelo correspondia à garantia da existência de comida e diversão para o povo, com o objectivo de apaziguar eventuais movimentos de insatisfação social contra os governantes e as suas políticas. A leitura de Juvenal corresponde a uma das primeiras e mais profundas críticas que se conhecem acerca do funcionamento do sistema político, nomeadamente das estratégias que este vai encontrando para se perpetuar, suportado pela massa amorfa que constitui o povo” (MAIA, 2010, p. 01).

imponência que se perde quando o autor descreve as atrações aparentemente chulas que nele acontecem (JARDIM, 1981, p.146)³:

Não era o cachorro que falava nem a macaca que palitava os dentes e dava surras de chicote no palhaço endiabrado; nem o homem das bolas; nem mestre Alexandre de cujos dedos saíam notas como as de gaitas ou pífanos - não era nada disso a atração do circo (p.146).

Com exceção do número da trapezista que é realmente a grande atração noturna:

[...] o espetáculo máximo era Jupira, a moça do trapézio. E não atraía pela mágica de sua arte mortal. Nem pela indumentária, rósea, colada ao corpo como trajes medievais. Atraía o seu drama, a paixão de Jupira, tão perigosa como os pulos da morte (p.146).

Sim, “Jupira é dramática, traz a boca sempre aberta, transborda paixão em seus pulos de quase morte. Desafia as alturas e hipnotiza as plateias. Seu sorriso escancarado é um delírio para os jovens que frequentam o circo” (PESSÔA, 2016, p. 01).

O dono do *Circo Dois Mundos* é o pai de *Jupira*, um “mulato de músculos de ferro, seco e carrancudo como mestre-escola” que se opõe à paixão da filha e que, ao sentir a pressão da plateia pedindo o número do trapézio, “solta os seus brados de homem forte” para apaziguar os ânimos alterados: “Respeitável público! Lamento dizer que Jupira, a graça deste circo, está doente, razão porque não pode aparecer” (p.148). Sua mão de ferro à frente das decisões do que se pode ou não pode fazer no circo contrasta radicalmente com o que se imagina de um ambiente circense: palhaçadas, gargalhadas, risos, brincadeiras, jogos, acrobacias, ilusão de ótica, equilibrismo, diversão. Essa presença hirta, musculosa e má ajuda a construir um contraponto do que se espera de um circo, e está, de certa forma, no mesmo campo semântico da pulsão de morte que passa a dar o tom do texto, das forças contrárias ao amor que *Jupira* revela sentir. Ou seja, alimenta o espaço da negatividade, da tristeza e da dor de um amor proibido.

144

Jardim escolhe o ambiente de um circo para retratar o sofrimento de *Jupira* e, fazendo isso, atribui-lhe um significado diverso do original, do esperado, ou seja, ele força o(a) leitor (a) a desenvolver uma visão diferenciada desse espaço circular. O que remete às ideias de Chklovski (1973) ao afirmar que “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1973, p. 50). É isso que acontece na obra de Jardim, o circo assume uma nova dimensão como espaço/palco de um drama humano, ou seja, sai da compreensão habitual de ambiente de alegria e diversão para uma esfera de nova percepção: a de um lugar testemunha da dor de uma paixão proibida e possível espaço de morte da trapezista. O circo para onde, presume-se, as pessoas vão com amigos e familiares, principalmente crianças, para rir e se maravilhar com o adestramento de animais perigosos, com os saltos e acrobacias que desafiam as alturas e a capacidade de equilíbrio dos artistas, comer pipoca, chocolates e doces e relaxar, transforma-se em carrasco do amor que absorve a protagonista. É o circo, ou antes o fato dela ser empregada dele, que a impede de viver sua grande paixão:

Um dia, soube-se Jupira caiu doente de melancolia. Diziam que a melancolia nasceu lá nela no peito e transtornou-lhe a alma. Por causa dessa paixão, proibida a moças de trapézio, Jupira definhava (p.147).

3 As remissões ao conto de Luís Jardim estão na seguinte edição: JARDIM, Luís. Maria Perigosa: contos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. De agora em diante, remeteremos apenas à página.



Esse mesmo circo que, antes da doença da trapezista, recebera mais de mil espectadores em “alucinação coletiva” (p.147) todas as noites, extasiados com o “drama, a paixão de Jupira, tão perigosa quanto os pulos da morte” (p.146) presencia a revolta do público, impaciente com a ausência da acrobata:

Três noites seguidas de espetáculo sem Jupira. Só não houve protestos porque sobreveio uma grande expectativa. As perguntas visuais eram tão sôfregas e claras que as bocas respondiam sem querer: - Ainda aparece. No fim do espetáculo ela aparece, talvez. Na quarta noite, repleto o circo, quando o palhaço perguntou se havia no mundo coisa mais difícil do que botar bainha em foice – o grito foi geral: - Jupira! Jupira! Queremos Jupira! (p.148)

E parece encarnar uma espécie de discurso próximo ao do pai da protagonista, exercendo com este último o papel de reprovar, oprimir e subjugar a mulher através, por exemplo, do desânimo da plateia ao saber da doença da trapezista: “Houve um sussurro, uma lamentação em coro, e muita gente nem aguardou a pantomima” (p.148).

O circo é testemunha do retorno em massa do público ansioso por assistir ao suicídio da moça em pleno show noturno:

E quando o palhaço, cavalcando um burro, anunciou a volta de Jupira, houve um rebuliço e um transbordamento. A assistência foi a maior que o circo podia comportar. [...] No momento em que Jupira apareceu, mais delgada, mais perfeita de formas, foi um delírio [...] Jupira então se apronta com graça e perícia [...] Sobee lentamente. No topo, como um marujo na gávea, olha superior para o público diminuído lá embaixo. Quantos olhos a viam? Quantos corações batiam ligeiro pela sua sorte? (p.149).

E assiste aos saltos mortais perfeitos executados pela trapezista diante dos olhos ansiosos da plateia, ao voo da rosa rubra, ao balanço pendular do trapézio e ao corpo de *Jupira* suspenso no ar revestido com uma indumentária ao estilo medieval da mesma cor da flor que jogara que era “quase uma antecipação” (p.149) do que estava prestes a acontecer. Silenciado e ao mesmo tempo, perplexo, ante o corpo que vai e vem sem titubear:

Se as quinhentas e tantas bocas se abrissem, profeririam um agouro só: - É agora! [...] Com efeito, seguiu-se um salto mortal. Mas o corpo firme, senhor de si, continuava preso ao trapézio. O pulo terrível seria depois, o último, o “pulo da paixão”, como disseram para dramatizar a cena. (p. 149).

Se *Jupira* não fosse uma artista de circo, provavelmente recorreria a outros expedientes para executar seu plano de morte. O fato de ela estar inserida nesse contexto de picadeiro, audiência e palmas, leva-a a se utilizar exatamente das ferramentas de que dispõe diariamente na execução de seu violento e perigoso ofício de trapezista como arma mortal. Ou seja, como acrobata, vítima de uma paixão que não pode se concretizar e decidida a dar cabo da própria vida, nada mais lógico do que usar o próprio trapézio para dar fim a seu sofrimento. Suicidar-se jogando-se lá do alto, deixar o corpo esborrachar-se depois de um belo salto artístico não é apenas trágico, acaba sendo belo, poético e carregado de simbologias. E é essa a forma que a personagem encontra para declarar a posse de seu território, do seu lugar no mundo: seu corpo, “não transcendendo-o, mas reclamando-o”, restabelecendo a “ligação do nosso modo de pensar e falar com o corpo deste ser humano vivo e individual, a mulher” (RICH, 2002, p. 17-18). *Jupira* se deixa influenciar pelo espaço, faz suas escolhas segundo o ambiente onde vive, o circo, espaço físico e heterotópico⁴ que pres-

4 Do outro lado do espectro estão as heterotopias que estão associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira. Refiro-me ao que assume o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno; bem pelo contrário, são de uma absoluta cronicidade, são temporais. É o que encontramos nas feiras e nos circos, lugares vazios colocados nos limites das cidades que, duas vezes por ano, pululam com barraquinhas, vitrines, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, pessoas que lêem o futuro nas mãos, entre muitos outros (FOUCAULT, 1967, p. 82)

siona a personagem e cobra dela uma postura, uma decisão, transformando-se em carrasco, oprimindo-a e conduzindo-a a uma profunda angústia que a faz beirar o descontrole: “Jupira prometera, soluçando o seu desespero: - Sacudo-me do trapézio e morro!” (p.148), suas emoções entram em ebulição numa espécie de montanha-russa psicológica: de um lado seu coração a tortura desejando o ser amado, do outro, seu pai a proíbe de se envolver com a pessoa que ama, e para incrementar o impasse, o público a quer de volta ao trapézio para assisti-la realizar seu intento suicida, os outros artistas explicitamente desejam que ela execute o suicídio prometido sob pena de ter o circo esvaziado completamente e conseqüentemente todos perderem o ganha-pão: “Cai, menina bonita, que é isso que o povo quer!”(p.150), e, possivelmente a pessoa que a ama espera que ela enfrente o pai e viva seu grande amor. Todos os olhos estão definitivamente voltados para a trapezista: o picadeiro, os artistas, os animais, a plateia, a comunidade, todos aguardam o próximo passo de Jupira, No entanto, ela não concretiza seu intento de morte, ironicamente, por causa do próprio circo que, no momento exato do salto definitivo que daria fim ao seu sofrimento, intervém através da plateia:

O pulo terrível seria depois, o último, o “pulo da paixão”, como disseram para dramatizar a cena. Antes, porém, que Jupira o tentasse, um ataque evitou-o: uma mulher da plateia caíra desmaiada. Ouve gritos uniformes: Basta! Basta! (p.149-150)

Numa clara demonstração de domínio e autocontrole, *Jupira* traduz a seu modo toda a pressão que sofre advinda do poder hegemônico patriarcal representado tanto por seu pai quanto pelo próprio espaço físico e simbólico do circo e “Calma, disciplinada, Jupira desceu abrindo a boca no seu melhor sorriso” (p.150).

146

O cancelamento inesperado do salto suicida, anunciado previamente pela trapezista, revela o processo de empoderamento feminino que a personagem atravessa ao longo do conto. Aquela mulher frágil que, no início, se apresenta subjugada pelo machismo e pela brutalidade de um sistema capitalista e opressor, descobre seu potencial humano em seu próprio corpo e não só aprende a utilizá-lo como passa a dispor dos ânimos da plateia e do pai ao seu bel-prazer. Ela enfrenta toda a estrutura que inicialmente se coloca como dominadora e definidora de seu destino e transita do papel de presa e vítima indefesa para o de mulher que reivindica seu lugar de direito:

a noção de lugar extrapola o geográfico, pois tem uma dimensão que passa necessariamente pelo simbólico e a sua representação pode criar universos que vão desde o uso da palavra ao modo como o corpo é habitado, construído, montado, fabricado com todas as nuances possíveis (BRANDÃO, 2011 p. 101)

Esse enfrentamento necessário para seu amadurecimento e reconquista de si própria não foi suave e indolor, pelo contrário, foi sofrido; através da descrição das mudanças físicas que a trapezista vivencia, é possível perceber o quanto esse resgate territorial de seu corpo a maltratou:

Jupira definhava. O corpo se adelgou, era uma haste. [...] É um lírio escritinho segurado pelo talo. Outros corrigiam: É flor que murcha [...] No momento em que Jupira apareceu, mais delgada, mais perfeita de formas, foi um delírio [...] conduzindo o corpo sanguíneo da moça Jupira (p.147,149 e 150).

Mas essa transição dolorosa foi necessária para que começasse a repensar suas escolhas, dirigir suas vontades e decisões: desde a cor da sua indumentária medieval até sua decisão final de enganar a audiência e tomar posse daquele espaço circense, determinando-lhe o destino, ou seja, seu esvaziamento:



As imaginações se acalmaram, os corações pularam menos, aos poucos tudo foi esfriando. No décimo dia o circo era um deserto. Menos de uma centena de pessoas, agora interessadas nas proezas da macaca, atentas à inteligência do cachorro. Jupira subiu ao trapézio toda vestida de azul. Repetiu o que fazia sempre, perfeita e segura, mas quase se perturba com as graças impróprias do palhaço: – Cai, menina bonita, que é isso que o povo quer! E a risada coletiva estalou – gostosas, imensas gargalhadas (p. 150).

É nesse momento do conto que percebo *Jupira* decidindo como e quando usar seu corpo, declarando abertamente quem de fato tem o comando naquele circo e contrariando as expectativas de um sistema patriarcal secular que dispõem da posse simbólica do corpo da mulher, uma vez que “detém as instâncias de poder e pode determinar papéis sociais, padrões corporais, etc”. Pois, “ilusoriamente, os corpos parecem pertencer às suas donas, mas no concreto, no espaço real, é possível dizer que a exploração efetiva dos seus corpos é de quem detém o poder na sociedade” (BRANDÃO, 2011, p. 104).

A trapezista parece quase sucumbir ao poder hegemônico quando se rebela e se recusa a se apresentar no picadeiro, emagrecendo e ameaçando tirar a própria vida: reações encaradas pela comunidade do circo e da região como perfeitamente aceitáveis e normais em uma moça que está saindo da puberdade e recebendo o adestramento necessário de seu pai. Mas *Jupira* não sucumbe e escolhe o inesperado, e, ciente de todos os riscos que sua decisão pode acarretar, aposta em si mesma. Mas como afirma Brandão (2011), não há como colher pérolas dos detritos que compõem o mundo sem esses enfrentamentos, e “talvez desse enfrentamento, um diálogo possa vir a ser construído”.

As cores do figurino escolhido pela trapezista também parecem querer revelar sua transformação interna e seu amadurecimento tanto biológico quanto emocional: os tons róseos no início da história trazem uma certa inocência adolescente, da moça sonhadora, ainda desconhecadora do amor e da lascívia do mundo e submissa às regras do patriarcado sob o qual vive sem perceber.

147

A grande atração do circo, o espetáculo máximo era Jupira, a moça do trapézio. E não atraía pela mágica de sua arte mortal. Nem pela indumentária, rósea, colada ao corpo como trajes medievais. Atraía o seu drama, a paixão de Jupira, tão perigosa como os pulos da morte (p. 146).

Quando *Jupira* se deixa contaminar pelo sentimento avassalador de uma paixão amorosa irrealizável, o róseo ganha uma tonalidade rubra intensa tanto na roupa como na flor, a rosa que, junto com a trapezista, também dança no ar, hipnotizando a plateia. Mas que, diferente de *Jupira*, cai no chão do picadeiro, imóvel e sem vida. A cor rubra que tanto pode remeter a um amor intenso como a uma tragédia sanguínea, também pode estar relacionada à tortura que habitava o coração da acrobata e a sua possível morte: “color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida” (CHEVALIER, 1986, p. 888).

Jupira então se apronta com graça e perícia: [...] passa as mãos no cabelo e ri, aberta a boca para a contemplação geral. [...] Quem viu maior graça na bailarina do trapézio mortal? Certamente ninguém, porque Jupira caprichara: [...] tons rubros no olhar triste e faiscante ao mesmo tempo. [...] No momento do salto, o mortal, ela nunca esteve tão perfeita, tão artista segundo as artes fortes dos saltimbancos. [...] Repetiu o que fazia sempre, perfeita e segura [...] (p.149 - 150)

Mas essa tortura pode não ser referente apenas à impossibilidade de viver seu amor proibido por seu pai, o que pode parecer numa primeira leitura superficial, e sim ao desvendamento interior do ser mulher, à reconquista de sua verdade mais profunda intimamente ligada ao vermelho sanguíneo, ao sagrado feminino e ao erotismo “como ‘uma afirmação da força vital das mulheres’, conforme o pensamento ecofeminista

de Audre Lorde (1989)” (BRANDÃO, 2011, p. 101). *Jupira* inicia seu rito de passagem, apropriando-se do erótico que desconhecia no início do conto e, ao mesmo tempo, contrariando “o olhar de negação ao direito à intimidade” (idem) advindo de seu pai, do masculino opressor.

E finalmente a cor azul aparece nas vestimentas da acrobata, o azul da água do mar, da santidade nos santos católicos, do ar e conseqüentemente do céu, que parece sugerir que a protagonista transcendeu, superou todo o sofrimento e se libertou, “Jupira subiu ao trapézio toda vestida de azul” (p. 150).

El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante. El vacío es exacto, puro y frío (CHEVALIER, 1986, p. 163).

As escolhas de Jupira ao longo da história parecem querer dizer que de fato houve uma transformação, uma espécie de libertação que se processou através de uma morte simbólica: a morte de um corpo des-territorializado, comandado por algo externo a ela e o surgimento do seu corpo como ponto primordial de referência para sua existência no mundo.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Izabel. *Dimensões políticas e afetivas do conceito de espaço/lugar: Reflexões a partir de textos literários do século XX*. Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero. Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p. 100-107, ago./dez. 2011.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionisio de Oliveira (org). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

FERREIRA, Aurélio B. De H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf> Acesso em: 08 jun. 2019.

JARDIM, Luís. *Maria Perigosa: contos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

MAIA, Antônio J. *Pão e Circo*. Disponível em: <http://www.gestaodefraude.eu>. Acesso em: 08 fev. 2017.

PESSÔA, Duvennie R. S. *A construção poético-romântica da personagem Jupira em A moça do trapézio de Luís Jardim*. Seminário de Estudos em Práticas de Linguagem e Espaço Virtual. Anais Online. ISSN 2318-2237. Volume 3 - 2016. Edição III SEPLEV Imaginário, sujeito, representações. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/9e9c35_48f6c67add094f54b07a0c0cdaaf2dc7.pdf Acesso em: 06 fev. 2017.

PINES JUNIOR, A. R. et al. *O circo moderno, história, inovação e transição social*. The FIEP Bulletin, v. 83, p. 556-559, 2013. Disponível em: <http://www.fiepbulletin.net/index.php/fiepbulletin/article/view/2981> Acesso em: 08 jun. 2019.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, Ana Gabriela (org). *Gênero, identidade e desejo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.



UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NEGRA EM CADERNOS NEGROS

Edilaine Andrade Teixeira¹

INTRODUÇÃO

A Filologia na contemporaneidade compromete-se com uma perspectiva mais humanística e democrática, apresentando-se como lugar teórico de resgate e não silenciamento de textos que não integra(ram) os lugares canônicos da produção literária na nossa sociedade. Nessa perspectiva, em uma leitura filológica, o filólogo coloca-se como um dos sujeitos responsáveis pela construção do sentido dos textos, de maneira a tecer uma leitura que vise

compreender os textos a partir dos repectivos com(textos) que os enunciaram; como leitura crítica que possibilita revisar leituras ortodoxas, academicamente instituídas, através de pesquisas nos bastidores da criação, transmissão, circulação de textos; como uma leitura ativa capaz de desconstruir cânones literários e veicular textos/e autores eu foram silenciados, inclusive, pelo mercado editorial. (BORGES, 2012)

Nesse sentido, o seguinte trabalho propõe-se a conceber uma leitura filológica do conto *Lembranças*, de Sônia Fátima Conceição, a partir de um entrelaçar de elementos, em designo a pensar sobre a produção discursiva da mulher negra no periódico *Cadernos Negros*, no período da década de oitenta-época de emergência de uma literatura negra no Brasil, manifestações contra-cultura, ditadura militar, movimentos de resistência e independência em países Africanos. O *Cadernos Negros* se constitui como uma importante plataforma de circulação de obras literárias de escritores negros, manobrando o cenário adverso a manifestações contra a ordem vigente na época e a falta de recursos que permeava a produção artística de sujeitos negros.

149

As discussões apresentadas aqui, dispõem-se do plano de pesquisa *Mapeamento da produção de escritoras baianas negras na década de oitenta: pesquisa de fontes em periódicos de Salvador*, que se utiliza do arcabouço teórico/metodológico da filologia para buscar escritoras baianas negras que emergiram e publicaram em periódicos a partir da década de oitenta, estabelecendo como recorte o periódico *Cadernos Negros*. O plano de pesquisa faz parte do projeto *Processo de produção, transmissão e circulação de textos de mulheres negras na Bahia: uma cartografia a partir da década de 80*, coordenado pela Profa. Dra. Rosinês de Jesus Duarte. O projeto visa verificar o contexto de produção de mulheres negras que estão fora do mercado editorial da Bahia, como elas produzem sua subjetividade através da escrita, e formas de transmissão e circulação de suas obras.

A partir do desenvolvimento do plano de pesquisa mencionado, localizou-se 7 volumes do periódico e 13 escritoras. No entanto, nos volumes estudados, não foi encontrado o recorte pretendido: as mulheres negras baianas. Além disso, evidenciou-se uma outra questão contundente: a escassez de mulheres neste espaço de produção literária negra. Inclusive, o volume 6, o mais antigo encontrado, dispõe apenas a produção de uma mulher, enquanto há dez homens publicados na edição. Assim, fica evidente que até mesmo em espaços não canônicos e de exclusividade da produção negra, carece de mulheres negras. Por isso, deu-se a escolha de estudo desta única obra feminina do volume.

1 Universidade Federal da Bahia

Buscou-se a partir de estudos sobre o contexto histórico do período do texto em questão, um dossiê formado com um corpus de paratexto que dá conta do contexto de produção do texto e biografia da autora, uma leitura que de produção discursiva, considerando os sujeitos e agente históricos que atravessam/atravessaram a obra.

LITERATURA NEGRA E CADERNOS NEGROS

A violência física foi um aparelho de controle e escravização dos negros, porém, o mantimento dessa ordem deu-se com produções discursivas pautadas em teorias científicas racistas e fundamentos religiosos. Pela ciência, efetuou-se através de teorias que justificavam a “inferioridade” do negro. Do ponto de vista religioso, a “inferioridade” do negro era justificada como maldição por seus antepassados. O racismo que se instaurou a partir desses discursos, persiste nas camadas profundas da sociedade, visto que toda instituição pautada no modelo ocidental eurocêntrica detém o status normativo em exclusão de outros modelos, principalmente no que diz respeito às formas de organização social, de conhecimento, e religiosidade

No Brasil, criou-se o mito da democracia racial, que dissimula o racismo estrutural e institucionalizado no país, o qual, inibiu e tardou as organizações em combate ao racismo no país, mal que atinge a população negra em todos os campos: na cultura, religião, continente, instituições, língua, arte, música, corpo, etc. À mulher negra, como herança dessa violência histórica, coube particularidades como a hipersexualização dos seus corpos e subserviência. Além disso, como realça Conceição Evaristo (2010, p.43), tem-se um quadro de auto violência, como, violência física e mental perpetrada pelos negros contra o próprio corpo para adequar-se às exigências de padrões estéticos eurobrancos.

150

Com propósito de combate aos efeitos do racismo, tem-se a urgência de mudança de estratégia de enfrentamento por parte do intelectual negro, a partir da década de 30. Assim, a ruptura é tomada como caminho, chega à consciência de si, retira-se da auto rejeição, para então, o retorno aos valores africanos – a negritude.

Mais adiante, na década de 1960, houve uma eclosão mundial de movimentos de resistência e contracultura. Nos Estados Unidos, que vivia em regime de segregação racial, os movimentos antirracismo estavam em efervescência, influenciando outros países onde o contingente da diáspora negra se fazia presente, vivenciando situações semelhantes de discriminação, entre eles o Brasil. Entre os movimentos de resistência negra, tem-se o *Black Arts Movement* (BAM), grupo de artistas e intelectuais negros que:

Envolveu um grande número de escritores inspirou os negros a escrever, enriquecendo, com essas obras, a literatura afro-americana, o que gerou uma estética a partir da forma distinta de olhar o mundo e criar a partir da vida e cultura negras. Contestando, recusavam-se a aceitar o cânone literário americano que não valorizava a diversidade de ideias das minorias raciais, considerando que, antes do aparecimento do BAM, a literatura de língua inglesa era dominada por autores brancos. (ALVES,2010)

Influenciada por esses movimentos, surgiu no Brasil, posteriormente, uma literatura corporificada com o povo negro e seus conflitos, suas identidades e denúncias de seus males – a Literatura Negra.

Além do princípio de uma literatura negra e efervescência de movimentos, nesse período, há outros marcadores sócio históricos como a revoga AI5 (Ato Institucional nº 5), fim dos anos de Chumbo, posto em vista pelo atual presidente da época Ernesto Geisel, ano de novas eleições, 90 anos de Lei Aurea no Brasil e, Países africanos como Angola e Moçambique deixando de ser colônia. É nesse cenário que surge o periódico *Cadernos Negros*, em 1978.



Criado pelo Quilombhoje, coletivo fundado por Cuti, Mário Jorge Lescano, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros escritores, o *Cadernos Negros*, periódico anual, fez-se como um importante veículo de circulação da Literatura Negra, sendo o principal conduto e debuto de muitos escritores negros e, é cena de escritoras expressivas como Elizandra, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Mirian Alves, entre outras.

O projeto foi inicialmente cogitado por Cuti, principal idealizador do coletivo, impulsionado em sua graduação em Letras na USP – Universidade de São Paulo que historicamente tem o cunho conservador, inclusive, adotou o sistema de cota racial somente em 2018, sendo a última universidade brasileira a aderir o modelo - enquanto jovem negro, se deparou com a ausência de escritores negros no cânone acadêmico.

O nome do periódico se estabeleceu em relação a escritora Carolina Maria de Jesus, que havia falecido no ano anterior ao lançamento do primeiro volume do periódico. A escritora ficou conhecida por sua obra *Quarto do Despejo*, diário que conta a sua vida cotidiana enquanto mulher, pobre, catadora e moradora de favela. A escritora produzia sua escrita em cadernos, em uma época em que se utilizava a máquina datilográfica, que não era acessível. Assim, tendo em vista que os idealizadores do projeto também escreviam em cadernos, foi designado o nome *Cadernos Negros*.

Tendo em vista que a literatura negra, assim como outras expressões artísticas de autoria negra, sofre/sofreu vários impedimentos à sua divulgação, a começar pela realização da materialização em livro. Ademais, mesmo que algumas produções tenham alcançado a publicação, perderam-se nas prateleiras dos arquivos, circulou de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e mesmo textuais, bem como da etnicidade africana em função do processo de miscigenação branqueadora construída na sociedade brasileira. O *Cadernos Negros* buscou resistir a este cenário.

Todo o seu processo foi custeado pelos próprios escritores, além disso, a produção foi/é realizada por somente artistas e escritores negros, seja o projeto gráfico, a capa, a fotografia, montagem, desenhos, divulgação, etc. Enfim, todas as demandas que atravessam a produção do periódico, e até mesmo sua transmissão e circulação, sendo o principal meio de venda o dia de seu lançamento. No Brasil, tornou-se a antologia do Movimento Negro e de produção artística negra mais conhecida e estudada. Já foi indicada para vestibulares e tem sua versão em inglês, que é lida e estudada nos Estados Unidos, França e em outros países.

Inicialmente, Cuti conversou com alguns poetas, reuniu os textos, orçou os valores da publicação com a gráfica e, repassou para os escritores, aguardando a verba para a impressão dos livros. Houve dois lançamentos distintos do periódico. O primeiro, realizou-se no Feconezu (Festival Comunitário Negro Zumbi), que ocorreu no CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra), em que recebeu mais de duas mil pessoas. O Segundo lançamento, realizou-se na Livraria Teixeira, espaço de prestígio social e cultural, e, teve a presença de Florestan Fernandes (sociólogo brasileiro reconhecido). Isso se deu com a ajuda do professor Eduardo Oliveira, amigo do dono da livraria, que, assim, propôs o lançamento lá.

Nesse meio, sucede a literatura negra-feminina, trazendo em seu discurso, as especialidades e consternações que permeiam a mulher negra: hipersexualização de seus corpos; a pré-determinação a lugares de subserviência; a autoviolência física e mental, ao lutarem contra os seus próprios corpos para se assimilarem aos padrões estéticos eurobrancos.

Faz-se importante ressaltar que há divergências entre críticos e escritores em relação a nomenclaturas para a produção literária de autores negros. De um lado, há quem acredita que tais expressões particularizam e aprisionam essas produções, de outro, há quem defenda que categorizar tais produções em concepções gerais não dá conta das especificidades desta produção. É importante termos em vista que quando se fala em literatura negra, não se trata de uma escrita partida de uma essência negra ao produzir.

Conforme Nielly Novaes Coelho (1993) “a natureza da arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação em que está situado o artista ou o escritor”. Portanto, fale-se de características estabelecidas no nível de discurso. Considera-se uma relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher negra articula um discurso, este vai materializar suas vivências e experiências a partir de seu lugar social.

LEITURA FILÓLOGICA DO TEXTO LEMBRANÇAS

Segundo Borges (2012), em uma leitura filológica convém:

Compreender as interrelações entre os conteúdos produzidos historicamente no texto e os mecanismos (linguístico-discursivos) produtores de significados no texto, ou melhor, pensar a leitura do texto por meio das coordenadas linguístico-discursivas, culturais, sócio-históricas e políticas nas quais o texto foi (re) inscrito e inseminado.

Portanto, faz-se importante a compreensão do sujeito produtor do discurso e seu contexto de produção.

152

Nesse sentido, Sônia Fátima da Conceição nasceu em Araraquara-SP em 1951 e, é formada em Ciências Sociais na Faculdade de Letras de Araraquara. Foi militante do Movimento Negro, atuando em Grupo de Teatro do REBU, em São Carlos-SP e na Organização “Participação Universalista pelo Renascimento Humano”. Sua primeira publicação foi exatamente no *Cadernos Negros*, no volume 4, em 1981. Em 1983, ano de nova formação no coletivo, atado a sua segunda publicação no periódico, passou a ser integrante do Quilombohoje. A escritora publicou em dez volumes: 4, 5, 6, 8, 12, 16, 17, 18, 19 e no volume específico *Cadernos negros: os melhores contos*, em 1998. Sua obra individual possui: *a novela Marcas, sonhos e raízes*. (1991). *Ser negro, povo, gente: uma situação de urgência*. (In: *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (1982), cuja segunda edição foi organizada pelo Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, devido a importância das reflexões.

Atualmente, trabalha na FEBEM com um projeto de recuperação da auto-estima de crianças e adolescentes negros. A escritora fez parte de um comitê institucional para analisar, estudar e discutir questões relativas à diversidade étnica e racial, dentro da Febem de São Paulo. Esta comissão foi instituída em 2006 com o objetivo de formular propostas para a introdução e implantação de programas específicos de atendimento à saúde de adolescentes negros e afro-descendentes, que correspondem a 67% dos internos da Febem.

Para a atividade de leitura filológica, faz-se importante também, que o crítico se impele ao trânsito em outros campos do conhecimento, como situa Cambraia (2005, p.22) “uma das características mais instigantes da crítica textual é sua transdisciplinaridade. Para o efetivo exercício da fixação de textos é sempre necessário um conjunto muito diversificado de conhecimento o que obriga o trânsito por diversas áreas do conhecimento. ” Esta ação faz-se importante para produção de sentidos em uma leitura filológica. Outro aspecto importante, advém das relações paratextuais. O paratexto, que consiste “[...] é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto. ” (GENETTE, 2009, p.17)

Neste caso, para o entrelaçar de sentidos, após a localização do periódico em que se constitui a obra, foi efetuada uma edição fac-similar, reprodução obtida por meios mecânicos (litografia, fotografia, fototipia, etc.) de um texto manuscrito, impresso ou esculpido, no intuito de trazer a obra para suportes digitais. Posteriormente, foi efetuada uma transcrição, que dessa conta de uma leitura clara do texto.

O texto a ser lido, aqui tomado como testemunho, está publicado no volume 6 do periódico *Cadernos Negros*, que está localizado no acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais, Órgão pertencente a Faculdade



de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O volume dispõe de produções de 11 escritores, sendo Sônia Fátima Conceição a única escritora veiculada neste volume. Os demais escritores são: Cuti; Éle Semog; José Alberto; José Carlos Limeira; Luanga; Marcio Barbosa; Oubi Inaê Kibudo; Paulo Ricardo de Moraes; Ramatis Jacino; Valdir Ribeiro Floriano. A capa do volume, assim como todo o processo envolvendo o fazer do periódico, foi produzida por um sujeito negro, o escritor Marcio Barbosa, um dos coordenadores do Quilombhoje. A capa compõe-se de uma ilustração de máscaras tribais africanas, remetendo a culturas pertencente a África.

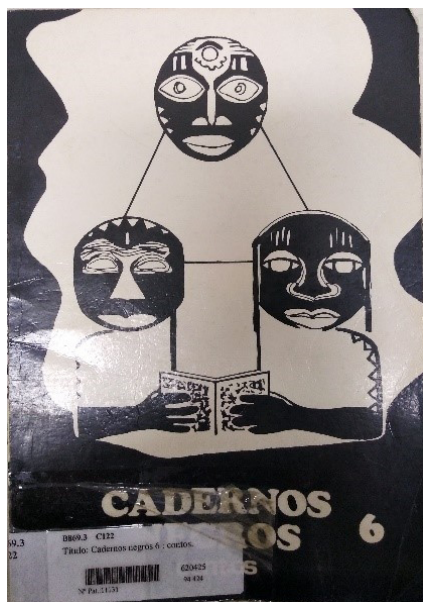


Figura 1. Capa de Cadernos Negros 6, 1983

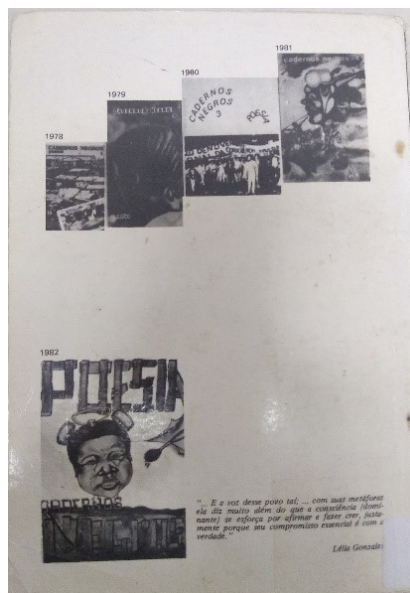


Figura 2. Capa de Cadernos Negros 6, 1983

O verso da capa apresenta os rostos dos escritores. Evidenciando um caráter de propósito do periódico, na folha de rosto, tem-se uma epígrafe, versos do poema "Um" de Adão Ventura, publicado em *A cor da pele*, primeiro livro do escritor.

...
 carrego comigo
 a sombra de longos muros
 tentando impedir
 que meus pés
 cheguem ao final
 dos caminhos.
 mas o meu sangue
 está cada vez mais forte,
 tão forte quanto as imensas pedras
 que os meus avós carregam
 para edificar os pelácios dos reis.

Posteriormente, na página seguinte, dispõe-se o prefácio escrito por Vera Lúcia Benedito, em que a autora discorre sobre literatura negra, classificando-a como "texto e contexto". Na contracapa, encontra-se imagens das capas dos cinco volumes anteriores. Também há uma epígrafe de um verso de Leila Gonzalez, "... E a voz desse povo aí; ...com suas metáforas ela diz muito além de sua consciência (dominante) se esforça por afirmar e fazer crer, justamente porque seu compromisso essencial é com a verdade.

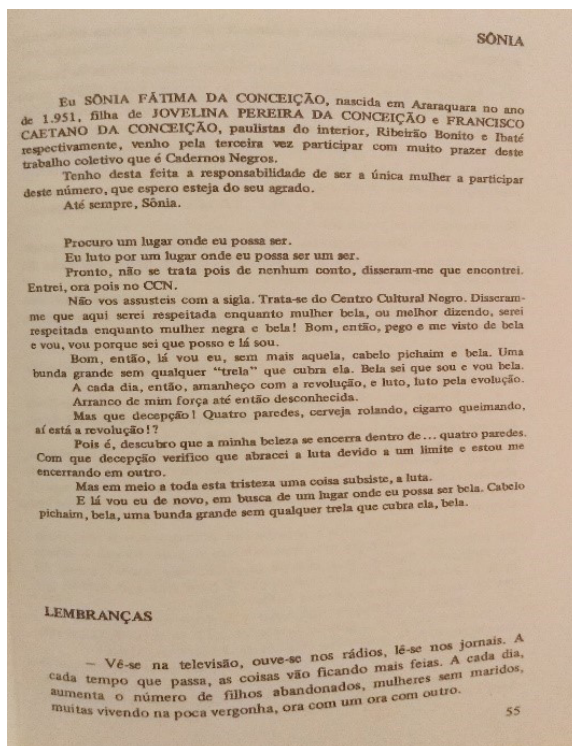


Figura 3. Página 55, CN 6.

154

Alcançando a página 55 do volume, encontra-se a seção de publicação da escritora. O testemunho é digitoscrito, se insere em 4 páginas, tem como o primeiro elemento o nome da escritora no canto superior direito, e abaixo, a apresentação da escritora e, sua produção literária.

Logo em sua apresentação, a escritora apresenta dados biográfico e toma a responsabilidade em ser a única mulher a publicar no volume, como se vê a seguir:

“Eu SÔNIA FÁTIMA DA CONCEIÇÃO, nascida em Araraquara no ano de 1.951, filha de JOVELINA PEREIRA DA CONCEIÇÃO e FRANCISCO CAETANO DA CONCEIÇÃO, paulista do interior, Ribeirão Bonito e Ibaté respectivamente, venho pela terceira vez participar com muito prazer deste trabalho coletivo que é o Cadernos Negros.

Tenho desta feita a responsabilidade de ser a única mulher a participar deste número, que é Cadernos Negros.

Até sempre, Sônia.”

Além disso, ela traz um texto literário que evidencia questões que atravessa o ser mulher negra, como a hipersexualização do seu corpo, e valorização de traços fenotípicos negros, como o cabelo crespo.

Procuo um lugar onde eu possa ser.

Eu luto por um lugar onde eu possa ser um ser

Pronto, não se trata pois de nenhum conto, disseram-me que encontrei.

Não vos assusteis com a sigla. Trata-se do Centro Cultural Negro. Disseram-me que aqui serei respeitada enquanto mulher negra e bela! Bom, então, pego e me visto de bela e vou, vou porque sei que posso e lá sou.

Bom, então, lá vou eu, sem mais aquela, cabelo pichaim e bela. Uma bunda grande sem qualquer “trela” que cubra ela. Bela sei que sou e vou bela.

A cada dia, então, amanheço com a revolução, e luto, luto pela evolução.



Arranco de mim força até então desconhecida.
 Mas que decepção! Quatro paredes, cerveja rolando, cigarro queimado, aí está a revolução!?
 Pois é descubro que minha beleza se encerra dentro de... quatro paredes.
 Com que decepção verifico que abracei a luta devido a um limite e estou me encerrando em outro.
 Mas em meio a toda esta tristeza uma coisa subsiste, a luta.
 E lá vou eu de novo, em busca de um lugar onde eu possa ser bela. Cabelo pichaim, bela, uma bunda grande sem qualquer trela que cubra ela, bela.

A produção poética inicia externalizando um sentimento de não pertencimento e de um sujeito deslocado em "procuro um lugar em que eu possa ser", e expõe uma busca por um deslocamento desse lugar inferiorizado de seu corpo, "Eu luto por um lugar onde eu possa ser". Logo, ela alcança esse lugar, apontando o Centro Cultural Negro (CCN) sugerido como um espaço onde será "respeitada enquanto mulher bela, ou melhor, mulher negra e bela", pondo em vista marcações sócio raciais que atravessam seu corpo. Posteriormente, se coloca como "cabelo pichaim e bela" e "bunda grande", traços que demarcam a mulher negra que é hipersexualizada

Em seguida, tem-se uma crítica ao Centro Cultural Negro e ao modelo de militância, "Mas que decepção! Quatro paredes, cerveja rolando, cigarro queimando, aí está a revolução!?", pautado em desencanto sobre o local que enseja ser um espaço de luta e pertencimento, a narradora não quer aceitar o limite das quatro paredes. Ela não estar de acordo com encarceramento da luta. E mesmo que desapontada com o modelo de militância fechado, apresenta o contínuo de luta, por um espaço em que possa ser mulher negra em seu corpo hipersexualizado, "E lá vou eu de novo, em busca de um lugar em que possa ser bela, uma bunda grande sem qualquer trela que cubra ela, bela".

Abaixo à produção poética, se inicia o conto *LEMBRANÇA*. O conto tem a narrativa em terceira pessoa, mescla a reprodução das falas dos personagens, nos moldes de um contar 'causos', privilegiando, assim, a linguagem oral. A estória é um diálogo entre os personagens Dona Maria, Senhor Francisco e Senhor João, idosos que se reúnem quase sempre nas tardes de domingo, para reclamar a nostalgia de tempos conservadores e queixar-se do "mundo moderno".

O diálogo começa por Sr. Francisco que relata que:

na televisão, ouve-se nos rádios, lê-se nos jornais. A cada tempo que passa, as coisas vão ficando mais feias. A cada dia, aumenta o número de filhos abandonados, mulheres sem maridos, muitas vivendo na poca vergonha, ora com um ora com outro.

Sr. João concorda com o amigo, afirmando que nunca viu "tanta gente infeliz! Tanta criança solta no mundo. Sem eira e nem beira". Dona Maria engrossa o couro dos arrelhados afirmando que "todas essas crianças criadas assim, sem amor, sem o carinho de uma mãe só podem virar trombadinha, que cada dia que passa [...] aumentam mais. " A conversa segue em vislumbre nostálgico, recordam de casos em que as mulheres eram subjugadas e agredidas por maridos, que, além de se ausentarem por muito tempo, voltavam para suas casas, oferecendo somente a violência. Como podemos observar a seguir:

– Mais não imagina a senhora que uma vez os Silva iam dar uma festa. Num era uma festa qualquer não! Eles iam casar uma de suas filhas, e sabendo que Tibúrcio gostava de aprontar arruaça em toda a festa que ia, foram com toda delicadeza pedir prele não comparecer a festa deles. Pois num é que Tibúrcio ficou com raiva e na hora da festa tava lá, primeiro que os convidados, Dona Maria! Pois é, primeiro ele dançou valsa com a noiva, depois virou a mesa e, em seguida, apagou o lampião. Foi uma bafafá que ninguém nunca mais esqueceu!

É, Seu João, Este homem era danado mesmo! Sabe que toda vez que ele chegava em casa, ele fazia a

mulher levantar e gritava:

- Levanta que é para tomar uma tunda!
- Mas, dizia ela, o que eu fiz Tibúrcio!?
- Levanta prá tomar uma tunda!

Durante todo o texto, depara-se com discursos que naturalizam a violência contra mulher e gloriam o comportamento agressivo de homens. Como as frases “Diz que mulher quanto mais tunda leva mais apaixonada fica” e “Já num tem respeito, mulher querendo ser homem”. Observa-se que a escritora utiliza o sarcasmo, erros e preconceitos, como estratégia linguística para fazer crítica ao machismo e sexismo vigente.

É importante termos em vista, o contexto de discussões políticas que atravessavam o coletivo Quimbhoje naquela época. Naquele período, havia ocorrido mudança na formação da equipe, pois, havia uma controvérsia quanta a postura ideológica do *Cadernos Negros*. De um lado, uma formação mais velha de escritores, que defendiam a estética dos textos literários, em detrimento de uma atividade política no periódico. Em oposição, sucede os jovens e universitários que acreditavam que a produção literária devia ser mais popular e política.

No texto do jornal Folha de São Paulo, do ano de 1982, com a chamada “Arte negra cobra cultura”, os organizadores do coletivo demonstram discussões a respeito do tema. “A preocupação em não fazer de ‘Cadernos Negro’ um discurso de panfleto ideológico ou cartilha de sociologia do racismo é constantes nas reuniões do grupo, com permanente autocritica quanto as falhas nesse sentido.” O veterano Oswaldo Carmargo afirma que “queremos fixar nossa literatura como negra, mas sem perder de vista a boa qualidade. “Já Cuti, “Há uma experiência negra transpassada através da literatura, não uma obrigatoriedade em torno da temática negra – racismo, discriminação, etc. Mesmo o lirismo, mais sensível e presente neste quinto número de ‘Cadernos Negros’ traz a marca da *experiência de universo filtrada através do negro.*”

Essa discussão não atravessa somente o interior do coletivo Quimbhoje, mas também estava efervescente na academia. Há quem defenda que o texto engajado não continha expressão poética. Sônia Fátima Conceição, ao utilizar a arte da linguagem, não somente para encantamento, mas também a serviço de críticas e questionamentos sobre a sociedade e poder vigentes.



FIGURA 4. Matéria publicado em Jorna Folha de São Paulo, em 20 de agosto de 1982.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, a filologia e suas atividades, exerce uma função imprescindível no resgate de produções que foram invisibilizadas e excluídas do cânone literário, oferecendo conhecimento da natureza histórica cultural desse grupo, para assim, gerar reflexões sobre o contexto dessas mulheres. Além disso, contribui para o deslocamento dessas produções a lugares que lhes foram negados, por exemplo, a inserção desses textos em livros didáticos.

Sendo um determinado grupo, de determinado gênero, raça e classe social detentora da movimentação do cânone literário brasileiro, sucedendo a literatura feminina (produzida por mulheres brancas e classe social privilegiada) e a produção de homens negros pouco espaço, as produções negras femininas são ainda mais excluídas. Nesse sentido, a filologia em sua prática humanista opera como uma importante ferramenta de resgate e revisão desses textos, que foram excluídos do cânone literário e lugares privilegiado do saber.

A partir desse estudo, notou-se que coletivos e coletâneas, como o Quilombhoje e *Cadernos Negros*, são de suma importância para a produção, transmissão e circulação de textos de autoria negra, visto que o cânone literário brasileiro há anos vem excluindo e silenciando tais produções. Sobretudo, o que tange a produção negra-feminina.

Com este propósito, ao estudarmos o texto *Lembrança*, a partir de sua inscrição histórico-cultural como espaço para a produção de leituras, portanto, de sentidos, inferimos o uso da ficção, ironia, linguagem escrita apegada a linguagem oral, como estratégia a realizar questionamentos sobre discursos da sociedade, produzindo uma nova visão, desnudando os pré-conceitos, o elitismo, sexismo e racismo tão vigente na época. O texto, única produção negra-feminina do volume, sinaliza um sujeito mulher e negra, consciente das mazelas sociais de nossa sociedade.

157

REFERÊNCIAS

- ALVES, Mirian. *BrasilAfroautorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- DUARTE, Luís Fagundes. *Glossário de Crítica Textual*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm> Acesso em: 20 de Julho de 2019
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. in: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2o sem. 2009
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- SANTOS, R. B. (Org.). (2012). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: A Filologia em diálogo; com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.



HISTÓRIA DA ESCRITA FEMININA: DO PASSADO AO PRESENTE

*Edilsa Mota Santos Bastos¹
Juliana da Costa Neres²*

INTRODUÇÃO

Falar da escrita feminina é falar de educação, de gênero, estudos, pesquisas, discussões que perpassam pelos contextos históricos, culturais, sociais, além de outros seguimentos da sociedade. A escrita feminina inicia-se a partir da educação de um número singelo de meninas na educação em Portugal entre os séculos XVI a XVIII no período Barroco. Existe uma relação entre a educação portuguesa e brasileira, visto que, o Brasil era uma das colônias de Portugal.

Segundo Ferreira (2004, 56), “ao falarmos da educação em Portugal dos finais do século XVI a meados de Setecentos, admitimos, obviamente, que há outros espaços/tempos que servem de referência ao pensamento e à ação”. A história da educação feminina, assim como a escrita, vai encontrar muitos entraves em seu percurso. De acordo com Santana (2016, p. 60), “a sua escrita está comprometida com sua própria existência”, isso nos remete ao patriarcalismo, ao social, cultural e principalmente, ao campo religioso.

158

A mulher foi silenciada por centenas de anos da nossa história. A luta das mulheres em busca de um espaço seu merece destaque, como forma de descentralizar o patriarcado, de construir sua própria identidade, galgar sua emancipação enquanto ser, que ocupa um lugar importante enquanto sujeito da história em seus vários aspectos.

A mulher sempre foi criada e educada para obedecer, primeiro aos pais ou responsáveis, depois para constituir um lar, casar, ter filhos, ser uma boa mãe, esposa, mediadora na relação dos filhos com o marido e, entre este e os empregados. Segundo Adichie (2017, p. 18), “o trabalho de cuidar da casa e dos filhos não deveria ter gênero”, pais e mães são responsáveis de igual modo pela criação e educação desses pequenos seres.

Percebemos as características de uma sociedade excludente e machista do passado longínquo ao presente, ou seja, na era contemporânea, que ainda dar sinais de exclusão, mesmo a mulher tendo conquistado destaque em diversos seguimentos sociais. Segundo Sawaia (2014, p. 121), “é a busca da identidade, isto é, da representação e da construção do eu como sujeito único e igual a si mesmo e o uso desta como referência de liberdade, felicidade e cidadania”, independente das relações as quais estejam envolvidas.

Segundo Rossini (2016, p. 2), “tradicionalmente, as mulheres foram consideradas como inferiores aos indivíduos do sexo masculino, não só na esfera cultural, mas também na social, histórica e política”. A desconstrução da mulher enquanto ser inferior, tem sido árdua, a mulher ainda encontra muitas resistências em vários setores da sociedade, a exemplo do mercado de trabalho, que em ainda pagam um salário inferior a mulher, enquanto o homem ocupando o mesmo cargo, tem uma remuneração maior.

O que falar das escritas de produção feminina que muitas editoras de grande porte, demonstram menor interesse, principalmente, se for obras de escritoras negras. Em decorrência disso, na maioria das situações, só é possível vencer esses entraves através das lutas e da educação.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Campus II. Bolsista CAPES. E-mail: edilsamota@hotmail.com.

2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Campus II.



De acordo com Lima (2015, p. 48), “as relações de poder hegemônico, porém via de regra, transformam as relações no mundo globalizado em hierarquias, assimetrias, exclusões”, desse modo, a mulher está sempre na busca de se firmar e de alto se afirmar numa sociedade que ainda é excludente com aqueles que por centenas de anos foram silenciados.

O ENSINO DE PRIMEIRAS LETRAS DOS SÉCULOS XVI A XVIII: UM BREVE HISTÓRICO

De acordo com Ferreira (2004, p. 56), o período do Barroco em Portugal, foi marcado por inúmeras mudanças nos mais variados segmentos da sociedade portuguesa, tais como, na política, no social, nos aspectos culturais e econômicos. O domínio das primeiras letras, assim como foi denominado, corroborava para emancipação, liberdade e status para àqueles cujas posições centravam na realeza.

Durante as primeiras décadas do século XVI, Portugal oscilava entre a curiosidade e a gestão da novidade propiciada pela experiência das descobertas e pela autoconfiança humanista e a sentida necessidade de assegurar uma ordem que não fizesse perigar os poderes estabelecidos. Diante de uma fragilidade ideológica laica, o poder secular não podia ficar indiferente aos conflitos religiosos. Embora situado no extremo-sul da Europa Ocidental, portanto, algo longe dos principais centros de debate religioso, Portugal também conheceu efeitos desse confronto entre reformistas e católicos tradicionalistas. Exemplo disso está no conflito que se instalou no Colégio das Artes, em Coimbra, e que acabou por levar aos cárceres do Santo Ofício, em 1550, três de uma dezena de mestres vindos do estrangeiro para nele lecionarem: Diogo de Teive, João da Costa e George Buchanan (Brandão, 1937). Cinco anos mais tarde o referido colégio era entregue à Companhia de Jesus (Teixeira, 1899), assim se interrompendo um processo que buscava uma renovação pedagógica de tipo humanista e se colocavam as primeiras pedras que viriam a sustentar o edifício do ensino escolástico (FERREIRA, 2004, p. 57).

159

Observa-se que no período citado pelo autor, Portugal passava por grandes transformações, a igreja católica vai reagir impondo-se e condicionando “o desenvolvimento cultural e científico do país”. Muitos avanços ocorreram nesse período na medicina, botânica, cultura e na educação.

Do ponto de vista educacional, a segunda metade do século XVI prepara e consolida o que caracterizará as décadas seguintes. Em Portugal, os jesuítas passaram rapidamente a controlar o ensino. No fim do século, já possuíam colégios em Coimbra, Lisboa, Évora, Porto, Braga, Bragança, Angra e Funchal, para além de outras Casas e Residências (Rodrigues, Il, 1930-1951), frequentando seus estabelecimentos de ensino um elevado número de estudantes (tanto no Colégio das Artes, em Coimbra, como no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, havia cerca de 2.000 alunos em cada um). A Companhia de Jesus possuía ainda a Universidade de Évora, fundada pelo Cardeal D. Henrique, em 1559, e teve professores seus que ensinaram na Universidade de Coimbra, designadamente na regência de aulas de Teologia e de Matemática, ainda que nunca alcançasse o controle desta instituição, antes, pelo contrário, tivesse tido conflitos com ela em várias ocasiões (Carvalho, 1986). (FERREIRA, 2004, p. 59).

As pessoas viam no ensino oferecido pela Companhia de Jesus, uma grade oportunidade de melhorar suas condições sociais, de outro lado, a Companhia, via na educação um caminho para educar os sujeitos. Mas o que parecia ser bom para os interessados, não era para os agricultores, pois, muitos jovens deixavam de trabalhar na agricultura para dedicar-se aos estudos, deixando uma lacuna na mão-de-obra de produção agrícola.

No processo de educação que permeia dos séculos XVI ao XVIII, ocorreram mudanças significativas e a implantação de escolas pelos padre jesuítas em Portugal e também pelo território europeu, “nas ilhas

atlânticas e nos territórios submarinos”, como assinala Ferreira (2004, p. 62). A partir do desenvolvimento alavancado pela era iluminista em Portugal, abre-se um leque de oportunidades para uma gama de estudo, tendo como aliado as críticas corroborando para uma ressignificação histórica no campo educacional.

Com base em tais mudanças na progressão humanista, desencadeia-se um “querer que todas as crianças aprendessem a ler e escrever, que as mulheres pudessem dedicar-se aos estudos porque suas capacidades não eram inferiores às dos homens, que não se empregasse castigos corporais na educação das crianças”, algo muito comum aplicado na educação das crianças, como afirma Ferreira (2004, p. 64).

Buscava-se novas práticas pedagógicas com o objetivo de tornar o ensino atraente. Uma das tomadas de decisão que marca essa época é a tentativa de abolir os castigos físicos aplicados em crianças e jovens, além de reconhecer que a mulher poderia e deveria ocupar seu espaço enquanto aluna nas escolas.

A visão que se tinha da criança era a de que “nada mais era que ‘cera mole’ a que mãos hábeis podiam dar forma, pois, à nascença, o pequeno ser vinha praticamente despido de condicionalismos genéticos; a sua mente era uma folha branca apta a receber qualquer impressão”, conforme Ferreira (2004, p. 64). Existia uma cobrança muito grande por parte das autoridades naquela época, com relação aos pais nos cuidados dos filhos.

A criança ficava, assim, à mercê dos seus educadores e, naturalmente, em primeiro lugar, dos pais, ou seja, da família. Esta era a instância socializadora por excelência e, por isso, deveria organizar-se em consonância com princípios frequentemente considerados naturais nos discursos do Antigo Regime como o da desigualdade natural e o da autoridade, que decorriam do quadro ideológico propiciado pela confluência da herança filosófica aristotélica com a tradição teológica cristã e se adequavam bastante bem aos pressupostos do absolutismo em crescente afirmação. De fato, ao reforçarem-se, estas correntes de pensamento justificavam os grandes chavões que a mentalidade desse tempo interiorizaria e legitimaria: a inevitabilidade da desigualdade social, a inferioridade e periculosidade da mulher, a obediência filial, a supremacia do homem e a natureza divina da autoridade marital e paternal (FERREIRA, 2004, p. 65).

Eram regras rígidas estabelecidas à sociedade pelas autoridades políticas e eclesiásticas, afim, de manterem um controle social, político, religioso e econômico aos sujeitos. A mulher era vista como um ser frágil, mas ao mesmo tempo, a sociedade marcada pelo controle dos homens, condenava a mulher a inferioridade sexual, com direitos segregados, ficando assim sob a tutela patriarcal ou marital. Era uma ameaça, pois, os homens podiam ser tentados por elas e serem arruinados em vários aspectos, e por essa razão, controlavam-nas, entre os cuidados da família e o matrimônio.

As crianças, fossem meninos ou meninas, eram conduzidos a uma criação e educação de “autodisciplina que tinha em vista servir à conservação da honra familiar”, como enfatiza Ferreira (2004, p. 66). Via-se naquele período, a oportunidade através da educação das crianças, de melhorar a cultura, no entanto, mediante a filosofia naquele momento, dever-se-ia, aplicar uma educação rígida para os pequenos sujeitos na condição de crianças e alunos.

[...] Partindo do princípio de que a mulher tinha uma natural propensão para o pecado, propunha-se que, desde os primeiros anos, fossem as meninas educadas afastadas do mundo e dos homens e que junto de suas mães aprendessem os preceitos da religião e de tudo que servisse para o bom governo doméstico. No fundo, a mulher deveria ser preparada para uma espécie de gestão intermédia, sendo-lhe destinada a função de mediadora dentro da célula conjugal. Era ela quem devia assegurar a ligação entre a produção e o consumo, entre o dono e os criados, entre uma geração e a outra, entre o pai e os filhos, entre os princípios socioeducativos e a formação das crianças. No entanto, essa fun-



ção de mediação quase se esgotava, de acordo com a fundamentação ideológica, na transmissão e na observância de valores e determinações superiores, pois só assim a família podia, com eficácia, formar o indivíduo autodisciplinado, obediente e virtuoso que a sociedade cada vez mais desejava. [...] (FERREIRA, 2004, p. 66).

Com base nessa perspectiva educativa, estava sob a responsabilidade feminina, a criação e educação dos filhos, a administração financeira, dos criados, do lar e cumprir a função de mediadora entre todas as partes envolvidas no cotidiano familiar. Posteriormente, já tendo disciplinado as crianças na base familiar, por volta dos sete anos de idade, era a vez das crianças serem disciplinadas pelos mestres que iriam instruí-las no ensino de primeiras letras, ou seja, ler, escrever e contar.

De acordo com Ferreira (2004, p. 71), já no século XVI, “havia trinta e quatro mestres que ensinavam rapazes a ler, mais duas mulheres que ensinavam as raparigas” em Portugal. A educação para o aprendizado de primeiras letras se dava na casa das famílias nobres ou nas casas dos mestres. A organização do ensino se pautava em três categorias, “dos mestres privados, o da ação direta da igreja na sua função catequizadora e o das congregações religiosas onde sobressairiam os jesuítas e, mais tarde, os oratorianos”.

O ensino de primeiras letras, também se estendiam para alguns adultos que eram comerciantes. Os mestres ofereciam no horário noturno. A formação se embasava em princípios cristãos para crianças e adultos, que objetivava a educação moral e comportamental. Podemos perceber mediante as contribuições do autor Antônio Gomes Ferreira, que o caminho que leva a escrita feminina, parte do contexto histórico educacional de Portugal para o Brasil.

A EDUCAÇÃO FEMININA DO SÉCULO XIX AOS NOSSOS DIAS

161

Com base nessa perspectiva história, iremos nos aprofundar um pouco mais no viés da educação feminina através das contribuições da autora Maria Beatriz Nizza da Silva e demais autores que possam corroborar para a descoberta da escrita feminina. Prezando pela afirmativa de Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 7), de não incorremos em um único viés histórico, ou seja, do “perigo de uma história só”.

Segundo Silva (2004, p. 131), “desde o início da colonização, a educação formal destinava-se apenas aos meninos e, mesmo esses, nem sempre recebiam os cuidados de um mestre”. O Brasil vivia o processo de colonização, de um lado existia os filhos dos colonizadores e de outro os filhos dos indígenas. Os padres jesuítas, através de seus colégios, visava “dois objetivos principais: ensinar a ler e escrever aos pequenos índios isolados de suas famílias e arrancados à cultura indígena; e formar os quadros para a própria Companhia de Jesus no Brasil”.

Na história, “as informações fornecidas pelo Padre José de Anchieta em 1585 revelam serem as escolas de ler e escrever aquelas que maior número de filhos de colonos recebiam: 70 na Bahia, 40 em Pernambuco, 30 no Rio de Janeiro”, como salienta Silva (2004, p. 131). A partir da reforma pombalina, a instrução ganha novas características, os padres das escolas escolásticas foram “substituídos por mestres régios nas Aulas de Ler e Escrever, Gramática Latina, Filosofia e Retórica, acrescentando-se, em algumas cidades, aulas de Grego”, de acordo com Silva (2004, p. 132).

Durante o período de domínio dos jesuítas na educação da colônia, haviam “recomendações dos juízes de órfãos, desde finais do século XVI, para que os tutores fizessem as meninas aprender a costurar e outras prendas domésticas”, como afirma Silva (2004, p. 132). Ainda de acordo com a autora, na Capitania de São Vicente, a maioria das mulheres não sabiam assinar seu nome, apenas ler poucas palavras. As meninas que não se encaixava nesta situação, eram as jovens que eram levadas “para os conventos de Portugal ou das ilhas atlânticas”.

Levando em consideração que, a alfabetização era sinônimo de prestígio social, as famílias abastadas de Pernambuco, enviavam suas filhas para estudarem nos conventos tanto na colônia, como fora dela. As jovens que tiveram esse privilégio, “eram filhas de senhores de engenho, capitães-mores, marechais de campo, ostentando títulos honoríficos como o de fidalgo da Casa Real ou cavalheiro da Ordem de Cristo”, como assinala Silva (2004, p. 132). No entanto, essa prática se tornou recorrente, provocando uma grande preocupação nos governantes da época.

Essa ida para conventos do Reino implicava uma alfabetização, mesmo que as moças coloniais pouco tivessem aprendido, uma vez que a cultura letrada e a leitura de obras de devoção marcavam a vida conventual portuguesa. O fluxo de jovens da colônia para a metrópole, afim de ingressarem em mosteiros, não encontrou inicialmente qualquer impedimento que não fosse de ordem econômica (despesas com a viagem e o dote religioso). Depois, sobretudo em regiões de povoamento recente, esta sangria de jovens passou a ser considerada excessiva, como escrevia o governador de Minas Gerais, sugerindo ao rei que não permitisse mais a ida das moças para Portugal e ilhas atlânticas para serem freiras, pois era grande o número das que iam todos os anos. E pressionava o rei com uma hipérbole: “Se vossa Majestade não lhe puser toda a proibição, suponho que toda mulher do Brasil será freira” (SILVA, 2004, p. 133).

As autoridades começaram a perceber que, dada a situação, a sociedade ficava desfalcada de moças da elite para se dar em casamento e que não se tratava de devoção religiosa, mas de *status* social, ou seja, de prestígio, de promoção social. A situação passou por análise, tomando-se medidas “para toda a colônia e não apenas para Minas Gerais, aconselhando o respeito pela liberdade das moças na decisão do estado que iriam escolher, o religioso ou o matrimonial”, como explicita Silva (2004, p. 133).

Em 14 de abril de 1732, um alvará foi expedido por D. João V, velando pela opinião das moças. A migração das jovens para Portugal e conventos, perdurou até o século XVIII.

Os Estatutos do recolhimento de Nossa Senhora da Glória, do lugar da Boa vista, foram redigidos por D. José Joaquim Coutinho e publicado em Lisboa em 1798. Escolhido para bispo de Pernambuco em 1794, só foi ocupar sua diocese em finais de 1798, sabendo de antemão que um benemérito deão do cabido deixara em testamento um “pingue patrimônio” para que se transformasse em uma casa de recolhidas num recolhimento formal. O bispo obteve aprovação régia para este projeto e chamou a si a tarefa de redigir as regras a serem observadas na instituição.

A primeira cláusula que chama a atenção é o número restrito de recolhidas, 12, que se dedicariam à administração da instituição e ao ensino das educandas ali recebidas. Pela primeira vez, se nota num recolhimento a separação nítida entre recolhidas e educandas, assumindo as primeiras o papel de mestras. [...] (Silva, 2004, p. 134).

A partir de então, vai sendo construído o lastro educacional feminina no Brasil, embora, a educação fosse à priori, um tanto limitada, se comparada a educação dos meninos. De acordo com Silva (2004, p. 135), “as meninas limitar-se-iam a aprender a ler, escrever e contar, além de coserem e bordarem, pois isso bastaria para o governo de suas casas no futuro”. Podemos observar um poder limitado para as mulheres na arte do saber ler, escrever e contar, no entanto, um grande avanço para aquele período histórico.

Segundo Silva (2004, p. 135), “às alunas de maior talento se ensinaria a arte do desenho, pois as rendas e os bordados não adquiririam o bom gosto e a devida proporção sem as conduzir o reconhecimento das regras do desenho”. Dessa forma, as aulas tornavam-se descontraídas, onde as moças podiam compartilhar cantigas que alegrassem-nas.

Na Bahia, o Arcebispo D. José Botelho de Matos opôs-se a que o recolhimento da Soledade, fundado pelo jesuíta Gabriel Malagrida, passasse a convento e as razões que à Coroa para justificar sua oposição



revelam claramente a situação da educação feminina na capitania. Dizia ele, em primeiro lugar, que aquele recolhimento não passava de uma instituição à maneira dos jesuítas em seus colégios, “sem mais diferença que o ensinarem e doutrinarem estes o sexo masculino e aquelas (recolhidas) o feminino”. Portanto, o futuro convento das ursulinas dedicado à educação seria o equivalente dos colégios jesuíticos, como se podia ver pela “regra” daquelas religiosas (SILVA, 2004, p. 136).

A reclusão era tal severa, que as jovens se distanciam muito dos familiares, de modo que a procura era baixa, sendo assim, causa ausências de possíveis candidatas a alunas. Esse era um problema que atingia os conventos dentro e fora da cidade de Salvador. Havia divergência entre as ideias do Arcebispo D. José e a Madre superiora do convento das Ursulinas das Mercês, Beatriz Maria de Jesus, ela alegava que o convento não dispunha de quartos suficientes para receber as moças.

No início do reinado de D. José as forças jesuíticas na Corte ainda eram suficientemente fortes para que as recolhidas levassem avante seu propósito contra o parecer do arcebispo e este, em 1753, viu-se obrigado a ensinar 35 noviças. Mas pouco se sabe acerca do ensino ministrado no convento da Soledade a menina que não pretendesse seguir a vida religiosa. É possível que o argumento da educação das filhas dos baianos tivesse apenas servido para as recolhidas alcançarem seu objetivo e não que elas efetivamente pusessem em prática as classes para alunas externas (SILVA, 2004, p. 137).

O que se percebe, é que as moças eram instruídas na perspectiva de prestígio social, mas não o de criar escolas ou lecionar para outras moças. As mudanças na educação feminina só vão acontecer a partir de 1808, com a chegada da Corte ao Rio de Janeiro, sob as “influência dos estrangeiros, se operam mudanças significativa na educação feminina”, conforme Silva (2004, p. 137).

Os patriarcas baianos que pagavam professores para lecionar em sua casa, meninas e meninos eram instruídos ao mesmo tempo. Outros mestres, lecionavam em suas próprias residências. Precisavam estar aptos junto a sociedade, a justiça e poder público. A procura por professores eram publicados em gazetas, jornais que circulavam pela cidade. De igual modo, professores colocam anúncios procurando por alunos.

Assim, nas duas principais cidades, Rio de Janeiro e Salvador, as meninas encontraram, a partir da segunda década do século XIX, maiores oportunidades de aprendizado, graças a instituições especialmente criada para elas e à presença de preceptoras e mestras estrangeiras, que contribuíram para a divulgação do francês e do inglês e também das chamadas prendas sociais, a música e a dança, numa sociedade que se abria para o exterior e criara novas formas de sociabilidade (SILVA, 2004, p. 139).

As condições de educação para as crianças se davam de acordo com a idade, eram consideradas crianças até os 7 anos de idade, porém, essa idade se subdividia. Do nascimento até os 3 anos, era de responsabilidade da mãe ou da ama cuidar, entre os 4 e 7 anos, a criança interagia com os adultos sem ocupações religiosas ou com trabalho. A educação das moças era voltada para as prendas domésticas, aprender tocar músicas, especialmente piano, como saber portar-se nos recintos sociais, como nos salões, falar francês, conhecer e comentar sobre a literatura da época, os dotes eram fundamentais para essas jovens (SOUSA, 2001, p. 37).

A Primeira Escola Normal do Brasil foi criada em 1835, em Niterói-RJ. Inicialmente era dedicada apenas à formação de indivíduos do sexo masculino, para o exercício do magistério, após muitos debates e devido à necessidade de formação de mais professores, visto que o campo tornou-se pouco atrativo para os homens naquela época e, devido às reivindicações das primeiras feministas pela ocupação das mulheres nos novos espaços sociais, passam a frequentar as aulas das Escolas Normais, desta feita contribuindo para feminizar o magistério que se ocupou da educação das crianças no Brasil.

Assim à medida que se finda o século XIX e se inicia o século XX, o ensino na Bahia se dividia em três níveis; “elementar, secundário e normal” (SOUSA, 2001, p. 35). O ensino elementar corresponde às séries iniciais, educação primária, ensino primário ou instrução primária. As Escolas Normais foram criadas com objetivo de instruir as crianças, com o objetivo de “civilizar” os futuros cidadãos da nação ainda tão jovem.

A Escola Normal da Bahia foi criada em 1836, em Salvador, contribuindo para feminizar o magistério no território nacional. O primeiro nome que a Instituição recebeu foi a de Liceu Provincial da Bahia, posteriormente sendo denominada de Ginásio da Bahia, uma das poucas Instituições de Ensino do Estado. O Liceu, assim como era conhecido, foi criado pela Lei de nº 33 de 9 de março de 1836.

A partir de então, alguns autores trazem relatos e estudos sobre as escolas normais da Bahia. Adriana Rocha Oliveira (2012, p. 27), salienta que a Escola Normal de Caetité foi fundada em 1895, sendo reformada e reinaugurada na década de 1920. Segundo Cruz (2012, p. 43), a Escola Normal de Feira de Santana foi inaugurada em 1º de junho de 1927. A Escola Normal de Nazaré, foi fundada pela educadora Guiomar Muniz Pereira, que fundou o Educandário de Nazaré, posteriormente, ficou conhecido como Escola Normal, como explicita Souza (2012, p. 67).

Segundo Mendes (2012, p. 105), a Escola Normal de Vitória da Conquista se deu em 20 de março de 1952, sendo marco histórico para a cidade. Como podemos observar, a partir do momento que a educação na Bahia passa pela reforma com base na Lei 1.846, aprovada em 14 de agosto de 1925, foram criadas escolas normais para atender à necessidade educacional na formação de mestres e mestras para atuar nas escolas de ensino primário, conforme Cruz (2012, p. 45).

A Escola Normal de Feira de Santana, por exemplo, quando foi inaugurada, esperava-se que os jovens se matriculassem, mas a maioria dos alunos inscritos eram moças. Assim, a história da educação feminina, vai coadunar com sua escrita.

164

O médico Lino Coutinho, intelectual e político baiano, apesar de ter feito boa parte dos seus estudos na Inglaterra e em Portugal, revelou em seus escritos sua inspiração francesa. A partir destes, foi o responsável pela introdução da leitura e da escrita para as mulheres no Brasil, através do Ato Adicional de 1826, no período em que era deputado à Assembleia-Geral. Como ministro do Império, foi responsável pelo levantamento das condições das escolas de primeiras letras, e, através de sua comissão, pelo aconselhamento para a criação das escolas normais nas províncias.

Além de lutar pelo direito à instrução feminina, Coutinho elaborou a obra *Castas para a Educação de Cora*, que, para muitos autores, foi um dos primeiros tratados sobre educação feminina no Brasil, inspirado no *Emílio* de Rousseau, o que expressa sua evocação a França (LIMA, 2012, p. 144).

A partir do século XX, em meados dos anos 50, que a narrativa ficcional feminina emergiu como significativa. Na segunda metade do século XX dá-se uma guinada na história de mulheres escritoras, com um conjunto de obras importantes, não apenas pela sua quantidade como sobretudo pela sua qualidade.

Outro fator que chama bastante a atenção, além das dificuldades da mulher conseguir conquistar o direito à educação escolar, também há as discriminações enfrentadas e vivenciadas pelas mulheres negras e professoras. A Bahia é considerado o Estado que mais tem habitantes negros depois da África, e se observarmos, o número de professoras ocupando os espaços educacionais, principalmente no ensino superior é mínimo.

Este é um espaço importante, que desloca posições instituídas sobre mulheres e sobre mulheres negras, partindo desse lugar, para chegar em um outro, onde mulheres educadoras, negras ou não negras, comprometidas com a igualdade entre as raças, instauram uma ordem de discurso sobre si e sobre a educação das relações, a partir de sua vida pessoal e profissional (LIMA, 2015, 80).



É preciso pensar e refletir que corrobora por essa ausência da mulher negra na sala de aula e, principalmente, nas universidades públicas. Existem no Estado da Bahia muitas mulheres negras professoras e escritoras, mas ainda são poucas perto do universo feminino que temos e representamos.

DISCUSSÃO

Podemos dizer que na atual conjuntura, as mulheres conseguem se destacar, ao menos na educação e, também como escritoras. Podemos dizer que uma parcela da visibilidade que a mulher hoje conquista, advém da escola. Lima (2015, p. 28), afirma que, “a formação de professores/as e a mudança nos currículos, entre outros, vão permitir outras abordagens na escola, onde as culturas sejam tratadas sem discriminação de qualquer espécie, sendo as diferenças respeitadas e valorizadas”.

Foram muitas lutas pelo direito à educação feminina, a mulher foi silenciada por muito tempo na história. A educação e escrita feminina era desvalorizada e marginalizada, até o século XIX, as escritas de autoria feminina, eram consideradas inferiores comparadas as dos homens. Além de muitas publicações das escritas femininas, serem feitas por homens, no passado, aqui no Brasil, se deu durante o Período do Império.

CONCLUSÃO

A negação dos direitos femininos, é uma questão gênero, sempre foi, negar essa verdade, é, “fingir que a mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos” como afirma Adichie (2015, p. 43). A escrita feminina está em expansão, são escritas que dialogam com diversos setores da sociedade. São escritas fundamentadas em pesquisas, práticas e experiências. São escritas que coadunam com questões de aspectos de gêneros, políticos, econômicos, educacionais, sociais, dentre outros.

165

As escritas femininas, trazem uma gama de identidades, a mulher escreve de si, do outro, dos outros, a mulher através da escrita se inventa e reinventa. A mulher tem uma percepção aguçada de despertar a partir da escrita, de empoderar-se, de conduzir à outrem ao empoderamento. A mulher professora e escritora baiana, rompe com os paradigmas em busca de igualdade, justiça e solidariedade. A escritora baiana, luta contra todas as formas de silenciamento, seja ela, negra, branca, indígena, quilombola ou de outros grupos silenciados.

REFERÊNCIAS

- Chimamanda Ngozi Adichie; Tradução Denise Bottmann. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Sejam todos feministas* / Chimamanda Ngozi Adichie; Tradução Christina Baum. – 1ª ed. Companhia das Letras, 2015.
- CRUZ, Antonio Roberto Seixas da. *Escolas normais da Bahia: olhares e abordagens* / Ione Celeste Jesus de Sousa, Antonio Roberto Seixas da Cruz. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- LIMA, Maria Nazaré Mota de. *Relações étnico-raciais na escola: o papel das linguagens* / Maria Nazaré Mota de Lima. – Salvador: EDUNEB, 2015.
- SAWAIA, Bader. *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social* / Bader Sawaia (org.). – 14. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SAMARA, Eni de Mesquita. *História & Documento e metodologia de pesquisa* / Eni de Mesquita Samara e Ismênia Spínola Silveira Truzzi Tupy. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- SANTANA, Marluce Freitas de. *Deslocamentos patriarcais pelo feminino de Conceição Evaristo*. (Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural/Pós-Crítica). / Marluce Freitas de Santana. Alagoínhas, 2016.



SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Histórias e memórias da educação no Brasil*, vol. 1: séculos XVI-XVIII / Maria Stephanou, Maria Helena Camara Bastos, (organizadoras). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

SOUSA, Ione Celeste de. *Garotas tricolores, deusas fardadas: as normalistas em Feira de Santana, 1925 a 1945* / Ione Celeste de Sousa. – São Paulo: EDUC, 2001.

ROSSINI, Tayza Cristina Nogueira. *A construção do feminino na literatura: representando a diferença*. Tayza Cristina Nogueira Rossini / Trem de Letras - Revista do Depto. de Letras da Unifal-MG ISSN-2317-1073. Dossiê LITERATURAS DE AUTORIA FEMININA - Volume 1 v. 1, n. 3 (2016).



A NARRATIVA AMOROSA E OUTROS DISSABORES: APROXIMAÇÕES E RELEITURAS ENTRE A CRÔNICA DE MENDES CAMPOS E RACHEL DE QUEIROZ

Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira¹

INTRODUÇÃO

Dois olhares, dois contextos, direcionamentos textuais afins. As crônicas de Paulo Mendes Campos e Rachel de Queiroz registraram auge de produção, sobretudo, entre os anos 1950 e 1960, considerado pela crítica literária época de ouro do gênero no Brasil. Apesar de proveniência distinta, de Minas Gerais e do Ceará, respectivamente, fizeram-se grandes cronistas na imprensa carioca ao exercerem funções de jornalista nos diários e periódicos local, nestas décadas. Tanto a crônica de Queiroz quanto a de Mendes Campos descrevem o panorama cultural do cotidiano do brasileiro inserido nas grandes cidades, isto é, revelam traços representativos da sociedade brasileira, apontando características do sujeito moderno, das rupturas históricas, das fragmentações dos contextos.

Além da visibilidade conquistada pela crônica, o contexto histórico é marcado por um cenário de transformações socioculturais no mundo ocidental, provocando rupturas e desintegração de modelos modernos. Percebemos que a aproximação entre ambas narrativas não se dá apenas cronologicamente, mas há diálogos e pontos de contatos entre temas referentes ao mal-estar do sujeito moderno, e embates sociais diante da quebra de paradigmas, isto é, a ruptura do modelo patriarcal versus a emancipação social da mulher, inclusive, no mercado de trabalho; a fragilidade do amor e os impasses afetuosos na relação homem/mulher; a crise dos afetos em geral; e, outras inquietudes quanto à existência, despertando questionamentos sobre a abertura de vozes historicamente silenciadas e, conseqüentemente, a formação de identidades plurais.

167

De fato, as duas décadas as quais se referem as crônicas são caracterizadas pelo boom capitalista, logo, incentivos ao consumo de bens e serviços. Registra-se também a amplitude de acessos ao mercado cultural e consumo de produtos industrializados. Em consequência dos novos cenários e estilos, os discursos institucionais esfacelam e, conseqüentemente, são reavaliados. Fazem parte destas metanarrativas a condição social feminina diante do modelo das relações amorosas e afetivas, a fragilidade da família, a fissura do casamento. Envolvimentos líquidos cujos padrões sociais tornam-se flexíveis. A crônica de Paulo Mendes Campos descreve uma possível consequência dos acontecimentos:

Mulheres e homens vivemos uma época de faltas: falta de tempo, de sono, de repouso, de dinheiro, de amor, de convivência, de variedade, de coesão familiar, de comicidade, de cordialidade, de liberdades, de simplicidades, de natureza, de segurança, de estabilidade financeira. Vivemos, em contrapartida, uma época de excessos: excesso de ansiedade, de trabalho, de burocracia, de ruídos, de hostilidade, de monotonia, de pagamentos, de alarmes, de desagregação familiar, de tensão, de dramaticidade, de violência, de coerções, de complicações, de ameaças, de instabilidade. A intensificação de um desses fatores, ou a ação difusa de todos, só poderá dificultar a passagem dos estímulos que nos impelem aos atos vitais (CAMPOS, 1980, p.106).

1 Doutoranda em Letras Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Universidade Federal de Sergipe. E-mail: carolalexandria@yahoo.com.br

O trecho apresenta pistas intertextuais que remetem aos distintos discursos e atravessamentos históricos e culturais, acionados pelo leitor-modelo cujas perspectivas apresentam o texto como “uma tessitura de citações tomadas de inúmeros centros de cultura nas quais há apenas um lugar onde essa multiplicidade é focada, e esse lugar é o leitor. O leitor é um espaço onde todas as citações que constituem um escrito são inscritas” (CULLER, 1997, p. 41). Em *Literatura para quê?* por exemplo, Compagnon (2012) questiona o modo de falar em literatura moderna e contemporânea cujos valores propagam ao mundo atual, ou seja, diante da multiplicidade de vozes demarca o lugar de fala, por excelência, do aprendizado de si e do outro, numa relação autor/leitor/leitura, permitindo entre eles níveis de leituras e lugares de fala possíveis entre gêneros. Nesta perspectiva, o diálogo entre Queiroz e Mendes Campos sugere polêmicas, aproximações entre ambos (autores) e o mundo, apropriações de outros textos e, em certos momentos, originalidade.

Para discutir o modo como vão sendo constituídas a condição da mulher, sobretudo, diante das relações amorosas neste cenário, investigamos o olhar contemporâneo de ambos cronistas a fim de compreender as influências do meio na constituição do sujeito, mediante o deslocamento e a descentralização das identidades fragmentadas, nos moldes colocados por Stuart Hall (2014,2006).

PERMUTA DE VOZES: LEITOR HOMEM, LEITORA MULHER

Tanto em Mendes Campos quanto em Rachel de Queiroz há migrações de vozes e troca de gêneros em relação ao modo como ambos se posicionam, cada qual, em seu lugar de fala. Em Queiroz (1976b), por exemplo, percebemos um recorte tipificado da herança patriarcal cuja repercussão na fala da cronista se deu como “apelo análogo à experiência”, ou seja, “não a experiência de olhar das garotas, mas à experiência de ser olhada, vista como uma garota restringida, marginalizada” (CULLER, 1997, p. 54), conforme trecho:

(...) pois são as menininhas em verdade extremamente vulneráveis e inseguras; e os meninos seus parceiros, muito mais imaturos que elas, a pouca habilitação que têm para a vida é dentro dos velhos padrões do machismo – incompatíveis de todo com os novos padrões das moças. (...) (QUEIROZ, 1976b, p.4).

Perspectiva semelhante presente na crônica de Mendes Campos:

A mulher não se pergunta: que farás agora da tua liberdade? A nossa interrogação é uma só e muito mais perturbadora: que farei agora do meu amor? Que farei deste amor informe como a nuvem e pesado como a pedra? Que farei deste amor que me esvai e vai removendo a cor e o sentido das coisas como um ácido? É terrível o horror de amar sem amor como as feras enjauladas (CAMPOS, 2013, p. 63).

As duas crônicas trazem um olhar unidirecional, ainda que tenha sido capturado pelo narrador homem e pela narradora mulher, pois, como o texto mostra, não há distinção entre os gêneros: a cronista mulher assume um local de fala ambíguo, outrossim, o cronista homem ‘ensaia’ uma tentativa de voz marginalizada diante da visão masculina. São questionamentos possíveis, ou seja, pelo texto acima, o leitor é conduzido a se posicionar de um local de fala mediante experiência de leitura dividida em gêneros: a voz que fala parece ser de homem ou de mulher? Nestes termos, indagamos também como se daria, então, a voz da mulher que fala como homem? É possível, ainda, que homem fale como se fosse mulher? Nestas condições

Ler como uma mulher não é, necessariamente, o que acontece quando uma mulher lê: mulheres podem ler, e leram, como homens (...) é suficiente ser mulher para falar como uma mulher? Falar como uma mulher é determinado por alguma condição biológica, por uma posição estratégica, teórica, pela anatomia ou pela cultural? (...) Pedir uma mulher que leia como mulher é, de fato, uma solicitação dupla



ou dividida. Apela à condição de ser mulher como se fosse um dado e, simultaneamente, insta que essa condição seja criada ou conquistada (CULLER, 1997, 59-61)

Tomadas desse modo, Jonathan Culler associa a fala masculina da mulher como consequência do repertório machista construído para a figura feminina perpetuados pela “condição social e à dependência econômica feminina no casamento, às limitadas opções disponíveis (...) e os conflitos entre elas”. Do contrário, na vertente “desconstrutiva da crítica feminista”, é justamente diante da “experiência das mulheres que as levará a avaliar as obras de forma diferente de seus correlatos masculinos” (CULLER, 1997, p. 55). Destaca-se daqui a importância da leitura do crítico cultural contemporâneo cujo olhar de pesquisador compreende o contexto e o legado sociocultural denotado por ambos cronistas. Assim, o olhar comparatista considera a relevância do texto literário pela prática social a que se vale, ou seja, a memória que conduz à reflexão. Assim, como o sentimento de contemporâneo não está ligado a um determinado tempo, a conduta do pesquisador crítico contemporâneo, igualmente, se dá de modo intertextual. Desse modo, propor um diálogo intertextual entre Rachel e Paulo, nos dias hoje, permite-nos rupturas de leitura, de acordo com as teorias críticas adequadas, logo, imprescindíveis para questionar modelos socioculturais engessados e ultrapassados.

Como dissemos anteriormente, a fragmentação das metanarrativas oportuniza a formação de identidades. Com isso, o reconhecimento da solidão do sujeito moderno atesta para instabilidade e descrença quanto ao porvir, refletindo nas relações afetivas, no acirramento do individualismo, na desilusão de tudo, representadas na mulher transgressora inserida neste processo histórico, percebido na crônica “As meninhas”², autoria de Rachel de Queiroz

(...) pois são as meninas em verdade extremamente vulneráveis e inseguras; e os meninos seus parceiros, muito mais imaturos que elas, a pouca habilitação que têm para a vida é dentro dos velhos padrões do machismo – incompatíveis de todo com os novos padrões das moças. Eles se declaram partidários dos ideais da permissividade moderna, mas, por uma questão de perspectiva pessoal, as meninas hão de ter da permissividade uma visão muito diversa da visão dos rapazes (QUEIROZ, 1976a, p.4). (...) As meninas, por mais atrevidas, são pateticamente frágeis, pela sua própria condição de mulher dentro do mundo que as espera (...) contra a onda tão funda, tão bruta (QUEIROZ, 1976a, p.5).

169

Perspectiva semelhante na crônica “Meditações sobre o amor”³

Em primeiro lugar, moça, deveria dirigir-se à minha ilustre colega do consultório sentimental, não só em consideração à boa ordem da revista, mas porque ficaria muito melhor aconselhada. (...) Aliás, para que me pergunta se ama? Claro que não ama. Amor é jogo forte, só vale no tudo ou nada: amar é uma aventura heroica e insuperável (QUEIROZ, 1976b, p.41).

Se não se sentir capaz de repetir a frase daquela mulher que rezava assim: “Minha Nossa Senhora, fazei com que ele não me bata, porque se ele bater eu sei que aguento!” – se não é capaz de rezar essa reza, para que ilude a si e aos outros falando que ama? (QUEIROZ, 1976b, p.42).

Esta leitura da narradora mulher que se coloca na voz do homem é, para crítica feminista baseada na pressuposição de continuidade entre “a experiência de leitor e uma experiência de mulher e uma preocupação com imagens de mulher que torna-se mais potente como uma censura das hipóteses falocêntricas que governam as obras literárias (CULLER, 1997, p. 57). Trata-se de uma “intertextualidade compreendida como maneira de falar do mundo” (SAMOYAU, 2008, p. 43-44). Assim, enfatiza a visão de Rachel de Queiroz que pensa o amor, a relação homem e mulher, neste contexto de rupturas de vozes:

2 Publicada em 15/12/1975, na imprensa carioca.

3 Publicada em junho/1947, na imprensa carioca.

Jamais se cansar da presença dele – mesmo quando ele é chato; jamais lhe enjoar a voz, as anedotas repetidas, os gestos, os cacoetes; jamais ficar farta dos seus carinhos; jamais, oh jamais, recordar nada sem ninguém, nem rememorar o passado ou evocar o futuro, se acaso ele não for personagem desse passado ou candidato a esse futuro – isso é que é amor (QUEIROZ, 1976b, p.42).

Enfim, moça, se não quer passar fome ao seu lado, se não achar bonito não ter o que comer, então não ama, e pronto. Em matéria de amor, senhorita, de amor de verdade – só existe Amélia e nada mais (QUEIROZ, 1976b, p.43).

Além dessas leituras interpretativas na perspectiva dos impasses amorosos, as crônicas que apresentamos traduzem o objeto amoroso angustiando em virtude da solidão e o abandono pelo sujeito amante, reverberados na voz da mulher:

É quando o homem desaparece de minha vida que sinto a selvageria do amor feminino. Somos todas selvagens: são inúteis as fantasias que vestimos para o grande baile. Selvagem era a romana que ficava em casa e tecia (...) selvagem, furiosamente selvagem, foi a mulher na sombra da Idade Média, na sua mordada de castidade; mesmo as santas – e santa Teresa de Ávila foi a mais feminina de todas – fizeram da pureza e do amor divino um ato de ferocidade (...) Estou colocada nesse caminho como uma armadilha infalível. Só que a presa não é ele – o homem que se aproxima – mas sou eu mesma, o meu amor, a minha alma. Sou eu mesma, a mulher, a vítima das minhas armadilhas. Sou sempre eu mesma que me aprisiono quando me faço a mulher que espera um homem, o homem (...) quantas mulheres traçaram seus esquemas com fria e bela isenção e acabaram penando de amor pelo velhote que esperavam depenar (CAMPOS, 2013, p.64).

170

Percebemos que a narradora questiona comportamentos conservadores que colocam a mulher como sofredora pelo abandono do homem, do sujeito amado, e também, por ser refém do discurso do grande amor e do casamento que a salvará da promiscuidade e da sua condição feminina socialmente imposta. Nestes casos, a figura de Barthes, intitulada “Fading” cuja significado demonstra alguém perdido, sem rumo, sem escolha definida e que está à deriva, aguardando um homem que a salve desse caos:

No *fading*, o outro parece perder todo desejo. Sou abandonado pelo outro, mas esse abandono é duplicado pelo abandono de que o próprio outro é vítima; sua imagem é desse modo desbotada, liquidada; não posso me apoiar em mais nada, nem mesmo no desejo que o outro depositaria alhures: estou de luto por um objeto ele mesmo enlutado. Entender até que ponto temos necessidade do desejo do outro, mesmo se esse desejo não nos é endereçado (BARTHES, 2018, p.171-175).

No artigo, “A desilusão do sujeito moderno em Paulo Mendes Campos”, Oliveira e Gomes (2019) traduzem esse perfil de sujeito amoroso confuso e desiludido mediante complexos sentidos e significações, em decorrência das transformações socioculturais à época. De fato, este comportamento é resultante do embate entre as diferentes subjetividades que emergem deste contexto, pois, “as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. Elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana” (HALL, 2006, p. 16). Logo, nas duas crônicas analisadas, percebemos um sujeito angustiado diante das incertezas quanto ao porvir. Sua insegurança em si, diante do outro, do objeto amado, nas relações afetivas e amorosas, no convívio com a sociedade, na solidão que as rupturas fazem sentir, ou seja, “Estou só, quer dizer, tenho ódio ao amor que terei pelo desconhecido que está a caminho, um homem cujo rosto e cuja voz desconheço” (CAMPOS, 2013, p. 63), na voz da mulher pela perspectiva do escritor homem, igualmente no trecho:

Pois não é na voluntariedade do sexo que está a selvageria da mulher, mas em nosso amor profundo e incontrolável como a loucura. O sexo é simples: é a certeza de que existe um ponto de partida. Mas o amor é complicado: a incerteza sobre um ponto de chegada (CAMPOS, 2013, p.64).



Certos desse fim, o sujeito e o objeto do amor reconhecem sua incompletude, restando-lhes aceitar o destino imposto e prosseguem na solidão. Traços característicos tanto da crônica de Mendes Campos quanto em Queiroz que nos permite problematizar o deslocamento dos sujeitos e, sobretudo, a mutação de vozes, ou ainda, no caso de Rachel, a partir de sua condição de mulher desvelar o discurso patriarcal. Ainda assim, a partir de ambos textos problematizar o deslocamento dos sujeitos e a fragmentação dos discursos institucionais, impulsionados numa época de transformações políticas marcantes no mundo ocidental.

Desse modo, a presença de Rachel de Queiroz neste diálogo se faz necessária em virtude do papel social que ela desempenhou na literatura – no romance, no teatro e, sobretudo, na crônica, nosso objeto de análise. Além disso, pontuamos os anos 1930 o despontar para Queiroz na literatura ao denunciar questões referentes à condição feminina, pois, como dissemos anteriormente, à época fervilhava na Europa e nos Estados Unidos o movimento pela emancipação da mulher, ainda que fosse tímida a repercussão no Brasil. Desse modo, o posicionamento de Rachel de Queiroz eleva a função da literatura, ressaltando o potencial do texto literário na formação do sujeito, tendo em vista que a crônica de Queiroz descreve modelos sociais decisivos de um período histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta comparatista entre Rachel de Queiroz e Paulo Mendes Campos nos mostrou os possíveis silenciamentos à presença da mulher, mediadas pelo texto literário. Ainda que as leituras tenham sido feitas em um contexto de transformação sociocultural pelo mundo ocidental, pudemos perceber a interferência da cultura patriarcal, da visão machista, deflagrada nos dois gêneros, na escrita de ambos cronistas. Pelas vias do texto literário, Jonathan Culler mostrou as possibilidades que o leitor dispõe para manifestar as travessias discursivas, ou seja, as leituras que trazem consigo, mesmo sendo carregadas de estigmas e estereótipos históricos e culturais, cujo julgamento dar-se pela subjugação do perfil destinado à mulher. Assim, no caso de ambos cronistas e, nos moldes da intertextualidade proposta por Samoyault, são maneiras de falar das coisas do mundo.

171

Na crônica de Rachel de Queiroz questionamos o local de fala da mulher, oscilando nos papéis daquela que narra, situando-se em uma sociedade machista que silencia a voz da mulher, e também, pelas vias do texto literário, desvelando a voz de um gênero historicamente em conflito e que, a partir das transformações socioculturais, explode as inquietações e os impasses na condição feminina e, principalmente, na temática amorosa e afetos em geral. Neste sentido, pois, indagamos quando Rachel ler como mulher, ou, se é suficiente ser mulher para falar como uma mulher. Seu texto mostra seu lugar de fala, de uma mulher que traz consigo a herança patriarcal, ainda que caracterize a mulher deste contexto, e encerra, retomando o olhar do homem. Um texto híbrido que, para Culler é um desafio “pedir uma mulher para que leia como mulher”, nestas condições, neste contexto.

A voz feminina, de um sujeito amoroso desiludido, em Mendes Campos também prossegue em igual perfil. No entanto, com a ressalva de que a narração é feita por homem que descreve a mulher, logo, é notório que o recorte vem desvelado da referência paternalista, conforme assertiva proposta pela crítica feminista.

No conjunto, a narrativa amorosa de Campos e Queiroz propõe dissabores pela ruptura de comportamentos, pela formação de distintas subjetividades, pela solidão e mal-estar do sujeito moderno, pela crise nos afetos e relações amorosas característicos das fissuras dos discursos institucionais, pela abertura de vozes aos grupos minoritários, no caso, a emancipação da mulher e as consequências desta conquista.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*. Seleção e apresentação Flávio Pinheiro; posfácio Ivan Marques; crônica José Carlos Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Os bares morrem numa quarta-feira: crônicas*. São Paulo: Ática, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. *Sobre literatura*. 2ª. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p.103-130.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- OLIVEIRA, Edna Caroline; GOMES, Carlos Magno. *A desilusão do sujeito moderno em Paulo Mendes Campos*. São Paulo: Alameda, 2019. p. 201-219.
- 172 QUEIRÓZ, Rachel de. *As meninas e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976a.
- _____. *100 crônicas escolhidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976b.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Leticia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.



VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA POESIA DE ADELAIDE IVÁNOVA

Eduarda Rocha Góis da Silva¹

INTRODUÇÃO

Adelaide Ivánova (1982) é poeta, jornalista, fotógrafa e tradutora brasileira, nascida no Recife e radicada na Alemanha. A autora tem três livros publicados até o momento: *Polaroides*, um ebook editado pela extinta editora Cesárea, em 2014, que acaba de ganhar uma edição impressa pela Macondo editorial (2019); *O Martelo* (2016); e *13 nudes* (2019). O segundo livro foi publicado originalmente em Portugal, pela Douda correria, e ganhou uma edição brasileira em 2017, editada pelo Coletivo Garupa, com o acréscimo de quatro poemas: “para laura”, “o broche”, “o ministro” e “o sismógrafo”. *O martelo* vem sendo bem recebido pela crítica; após sua publicação, Adelaide Ivánova foi incluída em diversas antologias de poesia contemporânea e a edição brasileira foi reconhecida pelo Prêmio Rio de Literatura como o melhor livro de poesia em 2018.

A poesia de Ivánova tem um caráter político marcante, reflexo de sua militância feminista e em defesa de causas sociais ligadas aos direitos humanos. A poeta é filiada ao PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), no Brasil, e ao Die Linke (em português: A Esquerda), na Alemanha. Militante ativa nas ruas e nas redes sociais, a autora sempre se posicionou em questões importantes para a história recente do Brasil. O poema “para laura”, por exemplo, acrescentado à segunda edição d’*O Martelo* trata do assassinato de Laura de Vermont, travesti morta brutalmente em 2015, em São Paulo, por seis homens que a agrediram até levá-la a óbito. Esse poema integrou uma performance que a autora realizou na Feira Literária de Paraty, em 2017, dando sequência à série Fruto Estranho, que cruza o pensamento de Susan Sontag com histórias recentes de feminicídio, relatadas pela mídia, e outros casos de feminicídio da época da ditadura militar no Brasil. Na performance, baseada em fotografias, ao contrário do que se pode pensar, não há projeção de imagens, e sim descrições. A autora recria a imagem dos casos de feminicídio em nossas mentes através da descrição da cena. À leitura de um poema seu, soma-se um depoimento da guerrilheira Dora Lara Barcelos (1945-1976) retirado do documentário *Retratos de identificação*, de Anita Leandro.² Na performance, Ivánova relembra, inclusive, a misoginia do golpe jurídico midiático orquestrado no Brasil em 2016 e dedica várias linhas para lembrar diversas fotos de situações misóginas vividas pela então presidenta Dilma Rousseff.

173

Tal caráter político está presente na obra *O Martelo* (2017) como um todo. De acordo com a entrevista da autora para o *Suplemento Pernambuco*, do qual é colaboradora, a obra surgiu a partir de uma conversa com a poeta e amiga Érica Zíngano:

Esse livro foi praticamente uma encomenda da poeta Érica Zíngano. Dois anos atrás estava com ela num bar na Berlim Oriental e confessei que durmo com um martelo embaixo do travesseiro. Ai ela disse: “Adelaide, escreve sobre isso”. Então o livro nasceu por causa desse objeto muito concreto, mas que também tem, claro, a simbologia que ele adquire quando deslocado do lugar ao qual ele pertence (a caixa de ferramenta haha). (IVÁNOVA, 2016).

1 Doutoranda PPGL/Ufal

2 A performance pode ser vista através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=sameT-la618> acesso 14 de setembro de 2018 às 15:21

O Martelo começa e termina com poemas homônimos ao livro, o que nos permite classificá-lo como uma obra circular. Este título remete não só ao martelo propriamente dito como também ao símbolo do Partido Comunista, ao lado da foice, levando-nos para o campo semântico de trabalho, luta e resistência. O livro está dividido em duas partes, a primeira dá voz a uma mulher estuprada que se confunde com a própria Ivánova, a qual já revelou ter sido violentada e que milita ativamente contra a cultura do estupro. A segunda parte do livro dá voz à mulher adúltera, segundo ela isso se deve a uma crença antiga do imperador cristão Constantino:

Uma figura crucial quando estava montando o conceito do livro é Constantino, o primeiro imperador cristão. Para Constantino, tanto a mulher adúltera como a mulher estuprada eram criminosas, e teriam a mesma condenação - isso foi há 1.710 anos e ainda se age da mesma forma. Por isso o livro é dividido em duas seções - na primeira, é a voz da estuprada, na segunda, a voz da adúltera. Eu queria dar voz às duas. Uma mulher que se assume como ser sexual é condenável, assim como a estuprada é condenável [...] (Idem, 2016).

Esta análise se concentra na primeira seção do livro *O Martelo* (2017) tendo como objetivo discutir os meandros da cultura do estupro que podem ser pensados a partir destes poemas. São importantes como fundamentação teórica os estudos de Saffioti (1995; 2001), Souza (2017), entre outras.

VIOLÊNCIA DE GÊNERO, CULTURA DO ESTUPRO E POESIA

174

A violência de gênero é, segundo Saffioti (2001), o termo mais geral para se referir a diversos tipos de violência, tais como a violência doméstica, a violência contra mulheres, a violência sexual e a violência intrafamiliar (Saffioti 2001). De acordo com a pesquisadora:

O fenômeno [da violência de gênero] desconhece qualquer fronteira: de classe social, de tipos de cultura, de grau de desenvolvimento econômico, podendo ocorrer em qualquer lugar – no espaço público como no privado – e ser praticado em qualquer etapa da vida das mulheres e por parte de estranhos ou parentes/conhecidos, especialmente destes últimos. (SAFFIOTI, 1995, p.8)

A compreensão do conceito de violência de gênero nas teorizações de Saffioti, tendo como base duas de suas principais obras, *Gênero, Patriarcado e Violência* (2004) e *Violência de gênero: poder e impotência* (1995), implica concebê-la [a violência de gênero] como produto das relações sociais desiguais entre homens e mulheres e, ao mesmo tempo, uma forma de manutenção dessa realidade hierarquizada (SAFFIOTI, 2004, 1995). Segundo ela,

Se é verdade que a ordem patriarcal de gênero não opera sozinha, é também verdade que ela constitui o caldo de cultura no qual tem lugar a violência de gênero, a argamassa que edifica desigualdades várias, inclusive entre homens e mulheres. (SAFFIOTI, 2001, p. 133)

Dentre os mecanismos patriarcais que atuam na manutenção da hierarquização do gênero está a cultura do estupro. Os debates sobre a existência de uma cultura do estupro começaram nos anos 70, nos Estados Unidos. Os primeiros registros do uso de tal expressão remontam ao livro *Rape: The First Sourcebook for Women* (1974), editado por Noreen Connel e Cassandra Wilson ao New York Radical Feminists. Esse livro ao lado de *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, de 1975, escrito por Susan Brownmiller, foi um dos precursores a incluir relatos de estupro em primeira pessoa e tinha o objetivo de argumentar que estupros eram muito mais comuns do que se imaginava.



A cultura do estupro está ligada a diversas práticas que naturalizam a violência sexual contra a mulher, através de diversos mecanismos culturais e reiterações de comportamentos. Segundo Sousa (2017) “[...] é denominado cultura do estupro o conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violação sexual. (SOUZA, 2017, p.13). Para a pesquisadora, a compreensão da cultura do estupro passa por um entendimento das relações entre sexualidade e poder. Não se trata de confundir o estupro com uma prática sexual consentida, mas de “compreender como os dois [sexualidade e poder] se cruzam na concepção do estuprador, da vítima, do Estado e da sociedade em geral, mesmo que estes não se deem conta disso.” (Idem, 2017, p. 13-14).

Na primeira parte do livro *O Martelo* (2017) há uma reconstrução de um “procedimento” pelo qual passam muitas mulheres estupradas. Os poemas versam desde o momento da consumação do ato violento, até a denúncia e, finalmente, a absolvição do estuprador. O livro segue uma lógica bem próxima a da realidade se levarmos em consideração que apenas 1% dos homens denunciados por estupro são condenados no Brasil³.

O primeiro poema, homônimo ao livro, é aquele em que o sujeito poético feminino revela dormir com um martelo debaixo do travesseiro “caso alguém entre de novo e sorrateiro” (IVÁNOVA, 2017, p.11), o que já dá pistas de que houve uma invasão ao quarto da mulher que fala no poema. O segundo poema “a visita” revela a violência sofrida por esse sujeito poético que se confunde com a própria Adelaide Ivánova, como dito anteriormente.

A visita

quais as traças
aranhas piolhos
e outras bestas
infestam habitam
o colchão de visitas
que Humboldt não foi buscar
fingindo esquecimento
depois foi tarde demais
e estávamos apaixonados
demais para buscar
o colchão de visitas
na água-furtada
então ficou por isso mesmo

quais as traças
aranhas piolhos
e outras bestas
em outro colchão
maldito testemunharam
outro colchão
outra visita
o arranque
o violento
o sangue
bom sangue não houve
houve a chegada
e depois silêncio

³ Cf. <https://congressoemfoco.uol.com.br/opinia0/c0lunas/crimes-sexuais-a-impunidade-gerada-por-um-estado-omisso/>

por areia teia pó
musgo mofo aranha
eu pulei para outra
cama outras bestas
antes já haviam me
habitado formigas
ácaros piscianos
percevejos só as
traças e Humboldt
não me comeram

anos antes a desdita
embora areia teia pó
musgo mofo aranha
não pude nunca mais
sair daquela cama
há bestas menos confiáveis
que traças há hienas
potós peixes serpentes
se há 2 no colchão
de 1 visita sempre
haverá um que não é
inocente (IVANÓVA, 2017, p.13-14)

176

A construção da imagem da cena de estupro é tecida com ironia a partir do título “a visita”. Na primeira estrofe, o sujeito poético se indaga sobre uma série de pragas que habitam um colchão de visitas. Aqui, há a reaparição de um personagem presente no poema “o martelo” e em vários outros da narrativa implícita que é tecida no livro. Humboldt é uma espécie de muso, nas palavras de Ivánova:

[...] é como se fosse o herói do livro e tem o antagonista, que é o príncipe. Humboldt representa a fazeção das pazes com o masculino, com o pau. Ele é uma figura ficcional que condensa e é inspirada em várias figuras reais - os maridos, os amantes, o melhor amigo, o escritor preferido, etc. É o único nome próprio com letra maiúscula, porque ele representa uma figura en-Deusada. (IVÁNOVA, 2016)

Na segunda estrofe, as mesmas pragas reaparecem e há uma repetição dos versos que iniciam a estrofe anterior, porém, aqui, as pragas são as únicas testemunhas da violência sofrida. “Traças, aranhas, piolhos,” são recuperados metonimicamente por “areia, teia, pó”, após a ocorrência da violência que é explicitada nos versos: “o arranque/o violento/o sangue/ bom sangue não houve / houve a chegada / e depois silêncio / por areia teia pó /musgo mofo aranha” (IVÁNOVA, 2017, p 13). O poema ainda conserva um tom de humor, mesmo tratando de um tema tão sério, já que a poeta inclui entre as bestas que já habitaram o seu corpo os piscianos, remontando-se para astrologia e para alguma falta de afinidade com o signo astrológico de peixes o que dá um tom risível ao poema: “eu pulei para outra / cama outras bestas / antes já haviam/ me habitado formigas/ ácaros piscianos/ percevejos só as /traças e Humboldt / não me comeram” (Idem, 2017, p 13). Quando o sujeito poético revela ter pulado para outra cama vai ficando cada vez mais evidente para a leitor/a que “a visita” não era desejada. A escolha de insetos e bichos repugnantes e asquerosos, que se infiltram, reitera a repugnância do estupro sofrido. Por fim, os versos finais não deixam dúvidas para entender que “a visita” foi de fato uma violação: “se há 2 no colchão / de 1 visita sempre /haverá um que não é / inocente” (Ibidem, 2017, p. 14).



Na primeira seção do livro, em que aparece o poema acima, há vários outros que vão traçando uma narrativa implícita, como uma espécie de saga da mulher estuprada. Esses poemas são intercalados por outros que retratam casos de feminicídios reais. Na sequência da descrição do estupro há o poema “o gato” que retrata o momento da denúncia e o descaso da delegada para com a vítima, o que é revelado nos versos: “a delegada não me levou a sério/ em nada e perguntou escorregadia / se eu queria mesmo que se/ instaurasse inquérito [...]” (IVÁNOVA, 2017, p.21). Logo após, o poema “a porca” retrata a escrivã do processo que tenta culpabilizar a vítima por ter bebido, outro elemento marcante da cultura do estupro. No poema “o urubu”, é descrito o momento em que a vítima faz o corpo de delito e é revelado o desdém dos médicos que a tratam com desimportância. Em “o cachorro” é descrita a experiência no grupo de ajuda para mulheres. Por fim, a seção é encerrada com dois poemas que fazem paródias a duas odes de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa:

a sentença

duas releituras de duas odes de ricardo reis

I.
 pesa o decreto atroz do fim certo.
 pesa a sentença igual do juiz iníquo.
 pesa como bigorna em minhas costas:
 um homem foi hoje absolvido.
 se a justiça é cega, só o xampu é neutro:
 quão pouca diferença na inocência
 do homem e das hienas. deixem-me em paz!
 antes encham-me de vinho
 a taça, qu'inda que bem ruim me deixe
 ébria, console-me a alcoólica amnésia
 e olvide o que de fato é essa sentença:
 a mulher é a culpada.

II.
 pese a sentença igual do ignoto juiz
 em cada pobre homem, que não há motivo
 para tanto. não fiz mal nenhum à mulher e
 foi grande meu espanto
 quando ela se ofendeu. exagerada, agora
 reclama, fez denúncia e drama, mas na hora
 nem se mexeu. culpa é dela: encheu à brava
 a garbosa cara.
 se a justiça é cega, só a topeira é sábia.
 celebro abonçado o evidente indulto
 pois sou apenas homem, não um monstro! leixai
 à mulher o trauma.

Nessas duas odes, há uma síntese da vivência de grande parte das mulheres que sofrem estupro no Brasil. Na primeira, há a revelação da absolvição do culpado que culmina com a ideia de que a culpa seria da vítima. Retomando Souza (2017) e sua associação das relações entre sexo e poder, vemos que: “na sociedade patriarcal, o sexo tem relação íntima com o poder, de modo a ser uma das formas de manutenção do status quo. Seguindo essa mesma linha, passamos pela construção social da ‘mulher para casar’ e a ‘desviada’”. (SOUZA, 2017, p. 6) Essa mesma seleção implica quem pode ou não ser vítima de estupro, na medida em que:

[...] para ser reconhecida como vítima de estupro, não basta sofrer a violência física; é preciso, também, que a mulher, antes da ocorrência do fato, tenha sido classificada dentro da reputação de 'mulher para casar'; caso contrário, o estupro (quando reconhecido como tal) não será nada mais que consequência de um comportamento inapropriado. (SOUZA, 2017, p. 9)

É desse mecanismo de poder que surge a culpabilização através da roupa, dos hábitos, da bebida consumida e a pergunta cruel que é comumente feita às vítimas: "que roupa você estava vestindo?" Como se dessa forma fosse possível justificar a violência sofrida; a roupa, nessa perspectiva, é entendida como um convite. Em pesquisa divulgada pelo Datafolha, encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)⁴, em 2016, foi comprovado que um entre cada três brasileiros concorda com a afirmativa de que: "A mulher que usa roupas provocativas não pode reclamar se for estuprada." (FBSP, 2016).

A cultura patriarcal não educa os homens a não cometerem a violência, em vez disso, ensina a mulher como deve agir para não ser estuprada, caso contrário ela será a culpada. Em tais casos, é como se o estupro tivesse acontecido mais por falta de cuidado da vítima, daí os questionamentos, como no poema "a porca": "por que bebeu", "por que não gritou". Os mecanismos da cultura do estupro criam a vítima ideal e o estuprador ideal, baseando-se em estruturas socialmente construídas pelo patriarcado. Há o mito do estupro no beco escuro e da mulher que luta até o fim contra o estuprador para defender a sua "honra". No entanto, há um grande número de casos de estupro que acontecem na própria casa, realizados por algum parente ou conhecido da vítima. Como relembra Saffioti (1995):

Embora na socialização feminina estejam sempre presentes a suspeita contra os desconhecidos e a prevenção de uma eventual aproximação com estes elementos, os agressores de mulheres são, geralmente, parentes ou pessoas conhecidas, que se aproveitam da confiança desfrutada junto as suas vitimas. (SAFFIOTI, 1995, p. 4)

178

Na segunda ode, há a visão do estuprador. Ele acusa a mulher de fazer drama, no entanto na hora nem se mexeu e afirma "a culpa é dela". O não da vítima não tem valor, volta-se para o mito da vítima ideal (SOUZA, 2017) que deveria lutar e bradar para impedir o ato. O juiz que o absolve mimetiza a justiça que também atua como culpabilizadora da vítima. Segundo Rebecca Solnit:

um namorado ou um conhecido estuprador impede que o "não" da vítima signifique o que deveria significar, isto é, que a jurisdição sobre o seu corpo pertence apenas a ela; a cultura do estupro afirma que o depoimento das mulheres não tem valor, não merece confiança; (2017, p. 30)

É isso que ocorre no poema. A mulher é desacreditada e o homem por fim absolvido. Para ele, a liberdade, para ela, o trauma.

A nossa sociedade, ainda pautada por ideologias patriarcais, legitima a violência contra a mulher na medida em que a culpabiliza pelas violências que sofre. Nos poemas de Adelaide Ivánova vemos as marcas dessa cultura do estupro que se perpetua através de mecanismos que indicam que a mulher é a culpada se consome bebidas alcoólicas, se veste determinadas roupas ou frequenta determinados ambientes. A liberdade da mulher não é respeitada, ela é restringida. Dessa forma, a cultura do estupro começa desde a infância quando há uma repressão sexual dos sujeitos femininos ao passo que há um estímulo para a vivência da sexualidade masculina.

4 Um em cada três brasileiros culpa mulher em caso de estupro. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/um-em-cada-3-brasileiros-culpa-vitima-em-casos-de-estupro-diz-datafolha.html> Acesso: 14 de março de 2019 às 21h15.



A mulher precisa ser vista como sujeito de seu desejo, capaz de escolher suas vivências sexuais e capaz de recusar as que não deseja vivenciar. O não da mulher precisa ser respeitado. Nos poemas de Ivánova, essas situações da cultura do estupro são tratadas, em alguns casos, com sutileza, sobretudo quando aparece o uso do recurso do humor, algo inusitado no tratamento de um tema como o estupro, o que pode ser uma estratégia para “suavizar” a cena, se é que isso é possível, causando maior empatia por parte da leitora e do leitor. Em todo caso, fica explícito o absurdo que é essa cultura violenta que, diversas vezes, pune as mulheres pela violência sofrida. Ao longo dos poemas do livro, o sistema que desacredita a vítima também é posto em cena, a justiça que absolve o estupro, as próprias mulheres nas personagens da escritora e da delegada que tentam desencorajar a vítima e que reproduzem a cultura do estupro através de falas como “por que você não gritou”, “por que você bebeu”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos poemas de Adelaide Ivánova e das considerações de Saffioti (1985, 2001) e Souza (2017) foi possível refletir sobre como a violência de gênero atua no propósito da preservação da organização social de gênero que se fundamenta na hierarquia, nas desigualdades sociais e sexuais. Os poemas de Adelaide Ivánova convidam suas/eus leitoras/es a pensar sobre determinadas relações sociais e como certas práticas são naturalizadas no cotidiano, tais como as que concernem à cultura do estupro. A pesquisadora Ana Luiza Tinoco reforça que:

Comportamentos comumente associados à Cultura do Estupro incluem a culpabilização da vítima; a objetificação sexual da mulher; a segregação de gênero; a crença em mitos do estupro, ou seja, crenças estereotipadas e preconceituosas sobre as razões de estupros, estuprodores e vítimas; a descrença na voz da vítima; a trivialização do estupro ou a negação deste; a recusa em reconhecer o dano causado à vítima por algumas formas de violência sexual; a apatia das instituições ao lidar com o crime, ou a combinação entre esses comportamentos. (TINOCO, 2017, p. 9)

179

Todos esses comportamentos destacados por Tinoco (2017) aparecem nos poemas de Adelaide Ivánova aqui analisados. O caminho para eliminar a cultura do estupro passa por modificar as estruturas das relações sociais e os papéis previamente estabelecidos nesta estrutura para os sujeitos designados como “homem” e “mulher”, tendo em vista que a cultura do estupro é um dos elementos de manutenção da organização social vigente. Ao passo em que a sexualidade dos homens é estimulada, as mulheres são incentivadas a serem castas. Aquelas que violam essa norma, dentro da lógica da cultura do estupro, são consideradas culpadas pela violência sofrida, uma vez que os homens são concebidos como predadores naturais, cabendo às mulheres proteger-se. Reconhecer as mulheres como sujeitos livres para efetuarem as suas escolhas e retirá-las de um lugar de passividade, levando em consideração que são sujeitos do próprio desejo, é indispensável para desconstruir os mecanismos patriarcais que as aprisionam.

REFERÊNCIAS

BROWNMILLER, Susan. *Against our will: men, women and rape*, New York: Fawcett Columbine, 1975.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.

_____. Polaroides. Juiz de Fora: Macondo editorial, 2019.

_____. 13 nudes. Juiz de fora: Macondo editorial, 2019.

_____. Um livro como se fosse uma mordida. Entrevista para o Suplemento Pernambuco. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1544-um-livro-como-se-fosse-uma-mordida.html> . Acesso: 14 de setembro de 2018, às 15:38.



SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995

_____. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.16, p.115-136, 2001 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100007-&lng=en&nrm-iso>. acesso 02 julho 2019, às 23:03.

SOLNIT, Rebecca. Uma breve história do silêncio. In: *A mãe de todas as perguntas*. Trad. Denise Bottmann. Cia. Das Letras: São Paulo, 2017.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. In: *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(1): 422, janeiro-abril, 2017.

TINOCO, Ana Luiza. *“Cultura do Estupro” e a culpabilização da vítima ou O arquétipo da Condessa Szemioth*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra. Coimbra, 2017.



AS EDITORAS DA CIDADE DE SALVADOR EM 1980: UM OLHAR FILOLÓGICO PARA A OBRA DE ALINE FRANÇA

Elane da Paixão Correa¹

Rosinês de Jesus Duarte²

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto do projeto de pesquisa: **“Processos de produção, transmissão e circulação de textos de mulheres negras na Bahia: uma cartografia a partir da década de 80”**, que tem como recorte de plano de trabalho o Mapeamento da produção de escritoras baianas negras na década de oitenta: pesquisa de fontes em casas editoriais, orientado pela professora doutora Rosinês Duarte. Tendo como ponto de partida a Filologia, a pesquisa faz parte do grupo: Studia Philologica do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenado pelas professoras doutoras Célia Marques Telles e Rosa Borges. A pesquisa iniciou-se no ano de 2018, tendo como fomento de Bolsa para Iniciação Científica o CNPQ. Por se tratar de uma pesquisa recente, os resultados ainda são poucos, mas de extrema significação para se compreender a presença da literatura negro-feminina em Salvador-BA na penúltima década do século XX.

Discutir acerca da formação da literatura no Brasil é, também, discutir silenciamentos. Partindo da análise histórica de formação nacional, é possível observar quem foram as personalidades consideradas como protagonistas e quem foram as personalidades que sofreram estíguas, sendo encaixadas nos papéis coadjuvantes, ainda que grande parte nem tiveram a chance de serem consideradas como pertencentes da história. Mediante aos reflexos do processo de escravização e exploração no país, diversas conjunturas da sociedade ainda sofrem com as heranças de um país pós-colonial, escravocrata, machista, racista e misógino.

Toda essa herança excludente não passou despercebida no que tange a literatura brasileira, reflexos que ainda permeiam e dificultam a produção de muitos autores, sobretudo aqueles que destoam do que tradicionalmente fora estabelecido como padrão para pertencimento do cânone literário. Indígenas, negros e mulheres ao longo da história literária do Brasil, quando citados em obras, ocupavam os espaços destinados às figuras estereotipadas, como cita CUTI (2010) acerca do estereótipo criado para as personagens negras:

A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade. (CUTI, 2010, p.16)

A figura do homem negro e da mulher negra no Brasil chegou de uma maneira extremamente racista, determinista e cientificista no que comporta a literatura nacional, mas o fato é que pouco se tem conhecimento acerca da autoria negra na escrita literária do Brasil, principalmente de mulheres negras. Sendo assim, através do trabalho filológico contemporâneo, que se debruça de forma incisiva na (re)construção

1 Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com ênfase na área da Literatura e Filologia, bolsista de Iniciação científica pelo CNPQ. <http://lattes.cnpq.br/5878357373823568> Elaneec9@gmail.com

2 Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2011). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Filologia, com ênfase em crítica filológica, estudo de processo de produção, transmissão e circulação de textos. <http://lattes.cnpq.br/8027203087918296> rosinesjduarte@gmail.com.

de textos, sobretudo aqueles que dissidem o campo do privilégio social, foi possível notar que existem meandros nos processos de produção, transmissão e circulação de textos de autoria negra e feminina no cenário soteropolitano da década de 1980.

O reflexo da formação nacional atuou em diversos aspectos da sociedade brasileira, e não foi diferente no que tange a formação literária. Atentar-se para o recorte da cidade de Salvador é fruto do questionamento da relação entre a pouca presença de nomes negros femininos no que tange a literatura baiana, já que se trata de uma cidade que abarca uma população formada, pela sua grande maioria, de negros. A carência em publicações de autoria negra pode ser observada como algo que se manifesta perante a sua relação com o mercado editorial baiano, que é um grande mecanismo responsável por possibilitar o conhecimento de obras produzidas. Esta inquietação acerca de como se culminou a produção de autoras negras e baianas durante o período em questão, impulsionou uma pesquisa, que se direciona através do viés filológico contemporâneo, em acervos, bibliotecas e órgãos públicos. Foi possível encontrar duas obras de uma autora negra e baiana: Aline França. As obras são datadas do ano de 1979; *Negão Dony*, e a obra utilizada como recorte do presente trabalho foi; *A Mulher de Aleduma*, 1981.

A AUTORA ALINE FRANÇA

Aline França é uma mulher negra, baiana, nascida em Teodoro Sampaio- BA no ano de 1948. Escreve desde criança e é autora de obras que reforçam a ancestralidade negra e fortalecem a militância presente na escrita afro-brasileira. Trabalhou na Universidade Federal da Bahia (UFBA) durante a década de 70, após ter sido aprovada em concurso público.

182

Teve como primeira produção literária a novela *Negão Donny*, em 1979, na qual reforçou a presença do Candomblé como religião de matriz africana. Aline França participou, também, de antologias, festivais, produções de espetáculos, entre outros, como, por exemplo, a antologia *Dicionário de Escritores Baianos* e a série *Arte/Literatura*, ambas em 1982, com o texto: "Mensagens dos nossos ancestrais", onde salvaguardou a sua militância e resistência negra. Além disso, viajou para fora do país desenvolvendo palestras em seminários organizados por associações femininas europeias e latino-americanas e participou de inúmeros debates sobre a mulher e o negro na literatura afro-brasileira. Pouco se sabe sobre a situação atual da autora, mas através de contato com conhecidos da mesma sabe-se que ela se encontra na sua cidade natal, Teodoro Sampaio-BA.

Conhecer as obras de Aline sem silenciá-las é refletir que as obras possuem uma autoria negra, militante, resistente. A autora criou um blog na internet, contendo depoimentos de amigos escritores, informações de revistas e jornais que aos quais prestou entrevistas, tendo como última publicação o ano de 2010

A obra de Aline França sob um olhar filológico

A Crítica Filológica consiste, para além das "atividades assaz diversas" (AUERBACH, 1972), em uma leitura crítica de um texto, levando em conta todas as suas complexidades, ou seja, é uma leitura crítica, que pode desencadear em uma edição, uma outra possibilidade de leitura, um outro olhar, visto que "o texto é, portanto, um produto cultural carregado de significação" (BORGES e SOUZA, 2012, p. 25). É partindo das perspectivas crítico-filológicas que se tem a compreensão de que cada texto possui a sua particularidade e o seu respectivo estudo deve ser feito mediante aos conhecimentos e experiências necessários e adequadas.

A partir do momento em que se inquieta mediante ao que se possui disposto aos horizontes do filólogo, inicia-se o processo investigativo da crítica filológica, e questionar-se acerca da produção de uma mulher negra e soteropolitana dentro do contexto literário é colocar em prática o olhar crítico-filológico,



devido aos diferentes agentes que perpassam às entranças e os meandros até então desconhecidos no que tange a sociologia dos textos de diferentes escritoras, já que, como ressalta Chartier (2002, p.64) “O processo de “publicação” dos textos implica sempre uma pluralidade de espaços, de técnicas, de máquinas e de indivíduos.” Portanto, considerando o contexto como ponto de partida para o desenvolvimento crítico da filologia, que se deve compreender o lugar que o texto a ser trabalhado estava inserido, quem o escreveu, quando e como o escreveu, e, sobretudo, por onde circulou e qual o público que o recebeu.

Com os aportes teóricos de Borges e Souza (2012), foi possível investigar filologicamente os rastros que nos direcionaram a encontrar o livro: *A Mulher de Aleduma*, compreender um pouco sobre a história de quem o escreveu e, principalmente, o que ocorrera para que a obra emergisse em 1981 na cidade de Salvador/BA. É de suma relevância salientar a presença do mercado editorial como intermediário da circulação de obras. Refletir e perceber que ao mesmo tempo em que as editoras podem visibilizar diversas produções brasileiras, elas podem, também, silenciar nomes e invisibilizar produções, possibilitou compreender a pouca presença de publicações que se encaixassem no perfil de recorte da pesquisa. Cuti (2010) ressalta a importância de dar a conhecer essas produções silenciadas, sobretudo às de autoria negra:

Sob o manto de um silêncio midiático, livros individuais, antologias de poemas, contos e ensaios e obras de referência vêm se somando para revelar um Brasil que se quer negro também no campo da produção literária, pois o país plural se manifesta no entrelaçamento das ideias nos intercâmbios de pontos de vista. (CUTI, 2010, p. 13)

Observamos que, dentre as inúmeras possibilidades de dificuldades que diversas escritoras encontraram para publicarem seus livros na década de 1980, grande parte delas partiram do fato de se tratar do gênero e cor: mulheres negras. Essa observação foi de inteira importância para estudar a obra de Aline França e desenvolver um olhar crítico-filológico da produção, já que:

Cada texto é um problema particular e, como tal, deve ser estudado pelo crítico textual, o filólogo, a partir do conhecimento e da experiência necessários ao exame da tradição textual. (BORGES e SOUZA, 2012, p. 23)

183

O PODER DO MERCADO EDITORIAL PARA A CIRCULAÇÃO DE OBRAS SOTROPOLITANAS

Buscando obras literárias produzidas por autoras negras na Bahia, foi encontrado um exemplar na Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA (CEAO), a primeira edição do livro, 1981. Com a análise da obra em questão, mediante a pesquisas na internet e uma entrevista com o escritor Clarindo Silva (citado como editor na obra de 1981), foi possível observarmos que a casa editorial que possibilitou a edição do texto da baiana foi a Fundação Clarindo Silva e Cia.

Na entrevista feita com o escritor Clarindo Silva, ele ressaltou que subsidiou a obra e, durante a sua fala, salvaguardou as entranças sofridas pela autora para conseguir publicar. Clarindo relatou que a autora não teve oportunidades, por parte do mercado editorial da época, para publicar o seu texto e que, apesar do grau de perfeição, não foi aceito por nenhuma editora. Ele ressaltou ainda, que nunca havia trabalhado com editoração e, assim, a partir de *A Mulher de Aleduma*, iniciou o trabalho de edição para impulsionar a autora no mercado literário.

Durante a noite de autógrafos do lançamento da primeira edição houve a venda imediata de todos os livros disponíveis, o que culminou na recepção da obra. Ou seja, já que foram vendidos todos os exemplares disponíveis para o lançamento, observa-se que a recepção foi limitada. O livro alcançou um grande sucesso e a autora publicou a sua segunda edição no ano de 1985, tendo um reconhecimento internacional e participação em diversos eventos e jornais. A edição de 1985 foi feita pela editora lanamá, editora

esta que não funciona atualmente e possui poucas informações disponíveis. É justamente por conta dessa sociologia, dos agentes responsáveis pela publicação e não publicação, que se faz necessário o estudo da mediação editorial, como ressalta Chartier:

A questão essencial que, na minha opinião deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem. (CHARTIER, 2002, p.61)

Algumas casas editoriais funcionaram durante os anos oitenta, como: Editora Arco-Íris; Contemp; Gráfica dos Cartões; Fontana e, ainda que com informações rasas, descobrimos que houve a participação da Prefeitura Municipal de Salvador em algumas publicações. O fechamento de grande parte das editoras encontradas reflete na dificuldade em se encontrar informações acerca de como se procedeu a edição de obras na cidade soteropolitana. As casas editoriais da época, em sua grande maioria, eram particulares, mas muitas autoras não possuíam condições financeiras para custear os valores demandados para editar seus livros. Com visitas a órgãos públicos da cidade, como a Fundação Pedro Calmon, recebemos a informação de que houve um subsídio financeiro por parte da Prefeitura Municipal de Salvador durante os últimos anos do século XX, mas as informações ainda serão apuradas pelos funcionários competentes.

A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NEGRA-FEMININA EM SALVADOR NA DÉCADA DE 1980

184

Resistir em meio ao machismo e racismo presente na sociedade brasileira é uma forma de militância. Não é somente um livro publicado na década de 80, é um livro publicado e escrito por uma mulher negra e baiana. Todo o enredo presente na epopéia publicada revela a resistência da voz que afirma todo o seu pertencimento etnicorracial e é nesse ponto, principalmente, que a literatura de autoria negra se difere das demais práticas literárias. Poder ler uma obra de uma autora que a todo tempo na história ocupou o lugar do “subalterno” (SPIVACK, 2010).

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher-negra, pobre” como um item respeitoso na lista de prioridade globais. A representação não definiu. A mulher como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 126.)

Foi a partir da publicação precursora dos *Cadernos Negros*, publicado pelo Movimento Quilombohoje de São Paulo em 1978 e antologias como a Antologia Contemporânea da poesia negra brasileira em 1982, que se iniciou a potente publicação de escritores negros no Brasil, como afirma SOUZA e LIMA (2006): “Os escritores que aderiram ao projeto dos Cadernos Negros sempre tiveram a preocupação de refletir sobre o lugar ocupado pela literatura produzida por eles no cenários brasileiro.”

Cabe ressaltar que os movimentos de militância negra norte-americana e de independência negra nos países africanos influenciaram de forma gritante a formação de movimentos como o Movimento Negro Unificado (MNU) brasileiro, na segunda metade da década de 1970. É de suma relevância analisar a militância negra antirracista e perceber que, apesar dela emergir no Brasil na década 70, existiram poucas obras publicadas e circuladas no Brasil nos anos oitenta.

Compreender a produção de mulheres negras não é associar o ato de produzir como algo apenas belo:

Portanto, não se trata de particularidades vivenciadas por um pequeno grupo de pessoas, devendo essas questões ser entendidas como um processo que gera procedimentos, mais ou menos conflitantes,



envolvendo as sociedades contemporâneas constituídas social e politicamente a partir do comércio escravagista do passado, conflitos que esperam, ainda, por soluções em todas as áreas. (ALVES, 2010, p. 67)

É óbvio que há uma conquista imensurável, mas há, acima de tudo, um tensionamento acerca do lugar de fala. O lugar de fala que outrora foi silenciado, passa a ser ocupado por quem lhe pertence por direito. A mulher negra que fora silenciada e por hora representada em diversas obras, renomadas pelo cânone nacional, como a personificação da mão-de-obra, objetificada sexualmente, utilizada como fruto do adultério e outras infindades de atrocidades, agora, passa a ser a voz que ecoa e escreve a sua própria história, do seu jeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos textos literários de autoria negra, feminina, e dos seus contextos, estão ligados a compreensão de vivências. Compreender como se constituiu a construção de obras sob autoria de mulheres baianas em Salvador é resgatar histórias silenciadas, é romper com os paradigmas que sustentam o cânone literário, sobretudo como se procedeu a construção da obra sob autoria de uma mulher negra. Observar a sociologia da obra de Aline França, através do labor filológico, é colocar em prática a filologia como uma ação democrática. Por meio das pesquisas realizadas nos acervos públicos e bibliotecas da cidade de Salvador, foi possível perceber a escassez de nomes femininos publicando textos literários em 1980. Acredita-se que casas editoriais, como um dos principais meios para a circulação de obras, tiveram um papel essencial nesses silenciamentos, já que Aline França não teve a oportunidade de publicar: *A Mulher de Aleduma* em 1981 através de alguma casa editorial reconhecida na sociedade baiana. Enfocar a cidade de Salvador como recorte para pesquisar obras de mulheres negras é preservar e visibilizar um patrimônio da literatura baiana já que:

O filólogo tem, então, o compromisso, através da pesquisa de fontes, primárias e documentais, e da edição de textos, de escrever a história da literatura produzida em determinada região, contribuindo para dar relevo à produção local, inserindo-a no panorama da Literatura Brasileira. (SANTOS, 2012, p.62)

Dar voz e vida a essas obras e autoras é compreender que existira autoras na Bahia escrevendo, produzindo e resistindo nos anos oitenta e que colocar suas produções em circulação não foi algo fácil. Visto que foi encontrada, até então, apenas a baiana Aline França como autora negra atuante na década de oitenta, é necessário adentrar na sociologia dos textos que perpassam o cenário soteropolitano, a fim de visibilizar outras autoras e compreender os muitos silenciamentos existentes.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Nandayala, 2010.
- BORGES, R.; SOUZA, A. S. Filologia e edição de texto. In: BORGES, R. et al. *Edição de texto e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução Fluvia M. L. Moretto. São Paulo: EDUNESP, 2002.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, R. B. (Org.) *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2012.



SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. Literatura afro-brasileira. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.



A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CANGAÇO: ROMANCE, CINEMA E MINISSÉRIE

Eliana Sales Vieira

INTRODUÇÃO

A partir do desenvolvimento da era digital, é perceptível a mudança no consumo e no modo de produção dos produtos televisivos. A televisão, sobretudo pela população mais jovem, tem deixado de ser consumida de uma maneira “linear”, passando a ser consumida em “diferido” e “à la carte” num “segundo ecrã” (computador, *tablet*, *smartphone*). Essas e outras transformações não somente modificam o consumo dos produtos audiovisuais, mas também influenciam na sua forma de produção. A respeito da televisão brasileira, especificadamente a TV Globo, emissora que detém a posição hegemônica no país, percebe-se que a sua ficção nos moldes *hollywoodianos* de alta tecnologia, os quais implicam um investimento financeiro expressivo, está em crise crescente – ou, ao menos, seus modelos. O formato televisivo minissérie, aqui em estudo, por exemplo, vem reduzindo o número de capítulos, apostando em tramas mais enxutas. Na Rede Globo, a produção de minisséries que possuíam até 53 capítulos, como é o caso de *A casa das sete mulheres* (2003), vem sendo substituída pela feita de outras que não têm ultrapassado dez capítulos.

É nesse contexto da “cultura da convergência” (JENKINS, 2009)¹ que acontece a produção da obra audiovisual em estudo, a minissérie *Entre Irmãs*, obra adaptada do romance *A costureira e o cangaceiro* (2009)², da pernambucana Frances de Pontes Peebles. *Entre Irmãs*, escrita por Patrícia Andrade e dirigida por Breno Silveira, uma coprodução da Globo Filmes com a Conspiração Filmes, teve seu projeto pensado, desde o início, para ser exibido no cinema e posteriormente na televisão. Estreou no cinema em outubro de 2017, sua adaptação para o formato minissérie de quatro capítulos foi lançada em dezembro do mesmo ano na plataforma **streaming Globo Play e, em de janeiro de 2018, foi exibida no canal aberto da Rede Globo.**

187

Apesar de a televisão em canal aberto está deixando de ser o grande monopólio do entretenimento, é preciso considerar que o Brasil é um país que possui muitas desigualdades socioeconômicas, por isso pode-se afirmar que a televisão ainda se constitui no principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. Ademais, a televisão tornou-se uma das principais fontes de representações na contemporaneidade e seus programas têm um papel importante no desfazer e refazer das identidades coletivas, que se alimentam e se projetam sobre as representações da vida social que ela oferece (MARTÍN-BARBERO, 2000). Conforme aponta o estudioso Jacques d’Adesky (2009), nas sociedades de hoje, a mídia preenche diversas funções: serve para divulgar as notícias, veicular a publicidade e também para educar e distrair a população. Assim, tem um papel não negligenciável na produção da identidade, na medida em que é vetor de informações e de imagens que podem ser valorizadas ou manipuladas segundo os interesses do jogo.

Mesmo tendo ciência de que o objetivo principal da televisão é comercial, o presente estudo parte

1 Conforme constata Henry Jenkins (2009), em seu livro *Cultura da convergência*, os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos, mas suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias. Diferentemente do paradigma da revolução digital, que presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência pressupõe que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas, impactando o modo como se consomem esses meios.

2 O romance foi lançado, em inglês, no mercado americano, em 2008, com o nome *The seamstress* (*A costureira*). No ano seguinte, foi lançado no Brasil como *A costureira e o cangaceiro* pela Nova Fronteira.

da premissa que essa mídia pode contribuir para a construção da memória nacional, ao produzir ficções que, de alguma forma, contam a história do Brasil, referindo-se a algum fato histórico ou a alguma personalidade histórica (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Nesse sentido, é importante observar que história do Brasil é essa que vem sendo contada na teleficção brasileira, quem são seus protagonistas. Desse modo, como o interesse dessa reflexão reside no estudo da teleficção brasileira adaptada de textos literários, *Entre Irmãs* será analisada no formato romance e na versão televisiva minissérie.

Para o presente estudo, o enfoque da investigação recai sobre a representação da mulher no cangaço, haja vista que o formato televisivo minissérie, conforme aponta Anna Maria Balogh (2005), vem contribuindo para a difusão e a discussão da trajetória das mulheres, marcada pela luta por uma mudança de valores e de comportamentos, dentre os quais, destacam-se os valores patriarcais, que ainda hoje se fazem hegemônicos. Considerando-se que *Entre irmãs* é um texto ficcional, ambientado no Nordeste brasileiro, perpassado por fatos históricos reais ocorridos no país, analisa-se, a partir da personagem Luzia, o modo como a memória do cangaço, pela perspectiva do feminino, é explorada nos textos literário e audiovisual, com vistas a proporcionar um conhecimento de parte da história do país pelas vias da subjetividade das personagens femininas. Nessa perspectiva, entende-se que o ato de memória reveste-se, conforme aponta a historiadora Márcia dos Santos (2007), de uma intencionalidade que, para além da perspectiva de “conhecer o passado”, delimita também ações e reações necessárias ao exercício político, marcando identidades e lutas.

A MEMÓRIA DO CANÇAGO PELA SUBJETIVIDADE FEMININA

A adaptação de textos literários que abordam fatos históricos reais para a teleficção já é uma tendência nas minisséries brasileiras, especialmente as exibidas pela Rede Globo. A cobertura de determinados períodos históricos já é um traço marcante desse gênero teledramatúrgico. “Essas minisséries, além das tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento” (BALOGH, 2002, p. 134). A minissérie que estreia o gênero televisivo na Rede Globo, em 1982, aborda, coincidentemente, a história de Lampião e Maria Bonita, na qual o casal é mostrado de forma romântica.

Entre irmãs trata do universo feminino através da história de duas irmãs que vivem em Taguaritinga do Norte, agreste pernambucano, no final da década de 1920 até meados de 1930. A narrativa tem como pano de fundo um período de transformações políticas e sociais no Brasil. Acontecimentos reais do Brasil são incorporados à ficção, como a revolução de 1930, a seca de 1932 e os acampamentos de refugiados; o voto das mulheres, a frenologia e a prática comum de se decapitarem os cangaceiros para estudar seus crânios. Em meio a esses acontecimentos, a história dessas duas irmãs apresenta o sertão, com seus flagelados, cangaceiros, suas casas simples e sem iluminação; e a capital de Recife da década de 1930, com a modernidade do início do século XX, os automóveis, as construções e a luz elétrica.

Criadas pela tia Sofia (Cyria Coentro), as irmãs Luzia (Nanda Costa) e Emília (Marjorie Estiano) têm personalidades diferentes. O rumo das três personagens muda quando o cangaceiro Antônio Teixeira, conhecido por Carcará, (Júlio Machado) aparece no sertão e rapta Luzia. As irmãs são separadas e suas vidas tomam rumos distintos: Luzia passa a integrar um bando de cangaceiros, tornado-se, posteriormente, sua líder, Sofia morre e Emília casa-se com um rapaz da capital, Degas (Rômulo Estrela), e vai embora para Recife. Apesar de possuírem personalidades diferentes e trilharem caminhos bem diversos, as irmãs se confrontam com a sociedade machista e opressora dos anos de 1930.

A série inicia-se com a cena do acidente que Luzia sofreu quando criança. A primeira imagem é a paisagem da caatinga em plano geral, ambientando onde se passará a narrativa. As irmãs vão brincar em cima de uma árvore e Luzia cai, ficando desfalecida. Emília e sua tia Sofia ficaram desesperadas e já estavam dando Luzia como morta. Mandaram chamar o padre para fazer as últimas orações, mas, felizmente, Luzia voltou a si, após as súplicas da irmã e as rezas da tia.



Luzia sobreviveu, porém esse acidente deixou-lhe uma marca para o resto da vida. Seu braço ficou defeituoso, permanentemente dobrado no cotovelo, o que lhe resultou no apelido de Vitrola, como ficou conhecida por todos da região. Essa passagem da infância das irmãs serve para explicar como se deu o aleijo no braço de Luzia, como também já dá indícios que Luzia e Emília são órfãs.

Há uma passagem de tempo e a cena seguinte já mostra Luzia crescida, com o braço aleijado, mas ajoelhada agradecendo a Santo Expedito pela vida. Em sequência, tia e sobrinhas aparecem juntas na porta de casa e a irmã Emília aparece cuidando dos pés, porque “cavalheiro” gosta de “moça bem limpinha”. A tia lhe lembra que há muitos moços de Taquaritinga lhe fazendo a corte. Emília, porém, lhe adverte que Deus lhe livre de se casar com os “trastes” da região, e sugere que a tia case Luzia com um deles. Ao ouvir isso, Luzia afirma que é aleijada e que ninguém vai querê-la.

A partir dessas primeiras cenas, já se evidencia o que vai nortear as escolhas futuras e distintas dessas duas irmãs. Presas a uma vida simples e sem perspectivas, Emília está em busca de um casamento, de um homem da cidade que a tire do sertão, e Luzia acredita que não serve para casar.

Para a mulher da época em que a narrativa é ambientada, final da década de 1920, o único destino dourado de toda mulher continuava sendo o casamento. “Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres” (PINSKY, 2011, p. 609). A maternidade, o casamento e a dedicação ao lar faziam parte de uma suposta essência feminina, independente da classe social, conforme aponta a historiadora Miridan Knox Falci:

Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas ou analfabetas; mulheres livres ou escravas do sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa as barreiras das classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas (FALCI, 2011, p. 241).

189

Ainda não tinham ainda vinte anos e as irmãs Emília e Luzia já eram consideradas solteironas, conforme exposto no romance:

As fofoqueiras da cidade diziam que as irmãs iam ficar encalhadas, mas por motivos diferentes. O destino de Luzia havia sido selado pelo acidente que sofrera na infância: aos onze anos, caiu de uma árvore bem alta e quase morreu. A queda deformou o seu braço e a deixou, segundo se dizia, meio atarantada. Homem nenhum ia querer uma esposa aleijada, era o que se comentava; ainda por cima alguém com o gênio de Luzia. Emília não tinha qualquer deformação física, graças a Deus. Já tivera vários pretendentes que afluíam àquela casa como vira-latas. Tia Sofia lhes oferecia café e bolo de macaxeira, Mas Emília se escondia no quarto e pedia que Luzia que os enxotasse de lá (PEEBLES, 2009, p.25).

Criadas por Sofia que é costureira, as irmãs aprendem o mesmo ofício. Além de lhes ensinar a costurar, a tia colocou as sobrinhas na escola para aprender a ler e a escrever. As três conseguem o sustento da casa com a costura. Apesar do braço defeituoso, Luzia torna-se uma excelente costureira, ao contrário do que imaginavam: “E pensar que Vitrola não ia prestar pra costura” (ENTRE Irmãs, 2018), observa Dona Conceição, mulher do coronel Pereira, para quem elas costumam.

Após uma ida à cidade para comprar tecidos, as irmãs estão voltando para a casa, quando são surpreendidas pela polícia, que as questionam se elas não estão acompanhadas (por um homem), já que o bando de Carcará invadiu a cidade, e há muitos cangaceiros na região. “Todo mundo sabe o que eles fazem com moça donzela” (ENTRE Irmãs, 2018).

Em seu livro, *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*, a jornalista Adriana Negreiros relata a ameaça que os cangaceiros representavam para as moças de família: “A perda da virgindade também con-



denava a jovem sertaneja ao preconceito. Deflorada, tinha mais dificuldades para conseguir casamento. De uma futura esposa, esperava-se pureza absoluta” (NEGREIROS, 2018, p. 54). No sertão do começo do século XX, a jovem que fosse estuprada por cangaceiro não havia muito a fazer além de maldizer a sorte. Denunciar as volantes, como eram conhecidas as forças policiais, era perigoso porque a queixa era compreendida como uma confissão do acoitamento³ e muitos soldados puniam os coiteiros cometendo o mesmo tipo de crime.

Chegando em casa, as irmãs comentam com a tia sobre a notícia da presença dos cangaceiros no local e Sofia lhes diz que ouviu falar que esse Carcará é o cão, que tira os olhos das pessoas com faca. Afirma também que, possivelmente, são eles que estão roubando os passarinhos enjaulados dos moradores da região.

As irmãs possuem personalidades bem distintas. Enquanto Emília é romântica e sonha o príncipe encantado que a leve embora daquela seca, que lhe mostre a iluminação, os bondes, o mar..., Luzia é destemida e presa a liberdade. O fato de não “servir pra casar” a deixa mais livre das convenções. “Vitrola era uma aberração, livre das fofocas e das críticas. Livre para fazer o que bem entendesse, dizer o que bem quisesse, sem temer as consequências” (PEEBLES, 2009, p.58).

Por conta do roubo dos passarinhos, Carcará estava à procura desse ladrão para matá-lo a mando do coronel. Ao contrário do que alguns pensavam, não era um menino pobre, nem os cangaceiros quem estava roubando os passarinhos, era Luzia quem estava soltando os passarinhos. Quando estava abrindo uma gaiola, na casa de um coronel, Luzia é surpreendida por Carcará. Ao ser acusada de roubo, Luzia lhe responde: “Eu não roubo passarinho, eu só faço abrir a porta da gaiola, mas é ele que escolhe se vai ou se fica” (ENTRE Irmãs, 2018). Carcará a deixa ir embora, dizendo-lhe que a sorte de Luzia era que ele respeitava as damas. Ela, por sua vez, lhe responde que não é uma dama, é uma costureira. “Ela não era uma dona ou uma senhora. Mas com certeza também não era daquele outro tipo de mulher, contra a qual tia Sofia tanto a alertava. Era a Vitrola. Uma inútil. Alguém sem qualquer serventia” (PEEBLES, 2009, p.73).

190

Carcará e seus homens estavam com as roupas velhas, precisando de conserto. Então o cangaceiro ordenou que seus homens invadissem a casa de Sofia e a trouxesse para que costurasse para ele e o bando. Sofia ficou desesperada, principalmente, pelo que poderia acontecer com a honra de suas sobrinhas, mas, sem alternativa, acompanhou, juntamente com as sobrinhas, os cangaceiros até a casa do Coronel Pereira, cuja fazenda havia sido invadida por Carcará e seu bando. Carcará não cometeu nenhum tipo de violência sexual contra Sofia e suas sobrinhas, enquanto elas estavam costurando na casa do Coronel Pereira, depois, no entanto, decidiu levar Luzia com ele. Após o rapto de Luzia, Sofia morreu em pouco tempo de desgosto e Emília conseguiu casar-se com um moço da capital, um estudante de direito, Degas Duarte Coelho e foi embora para Recife.

Luzia seguiu com o bando sem esboçar nenhuma reação de recusa, não lutou nem gritou. Na passagem do romance, Antônio lhe entregou o uniforme, sem gritos ou ameaças, apenas lhe disse: “Nunca vi uma mulher como você (...) Vamos ver o que você decide” (PEEBLES, 2009, p.73). Quando foi se vestir, Luzia ponderou o destino de sua vida: Emília acabaria indo embora, tia Sofia morreria e ela continuaria ali, esperando não sabia o quê. Continuaria sendo a Vitrola aleijada, taciturna, e nada além disso (PEEBLES, 2009).

Luzia era a primeira mulher a seguir com o bando de cangaceiros. “No início, ela era apenas uma entre as tantas coisas obtidas nos ataques do bando. (...) um tesouro inútil, um fardo extra adquirido num momento de fraqueza e fascinação” (PEEBLES, 2009, p.135). Ao contrário do que muitos temiam quando cangaceiros se aproximavam de uma donzela, nem Antônio, nem nenhum de seus homens tocou Luzia, que nas primeiras noites dormiu com um canivete junto de si, com medo de ser atacada. Posteriormente, Luzia e Carcará se envolveram amorosamente e a primeira relação sexual do casal ocorreu de maneira consensual; logo depois, os dois se casaram.

3 Acoitamento era o ato de abrigar os cangaceiros. Quem fornecia o abrigo era chamado de coiteiro.



Apesar de o estupro ser uma violência constante no sertão nordestino, perpetrada tanto por cangaceiros e capangas de coronéis, quantos por policiais, tanto no romance, quanto no filme essa temática não foi explorada de maneira enfática. O capitão e seus companheiros cometem diversos crimes, mas não estupros. Essa postura pode ser entendida na cena em que Antônio explica a Luzia como se tornou Carcará. Ele é filho de um coronel que violentou a sua mãe, deixando-a grávida. Quando Antônio tinha dezessete anos, sua mãe foi procurar por esse coronel para lhe pedir ajuda, mas acabou sendo morta na frente do filho, que quase foi morto, mas conseguiu escapar. Para vingar a morte da mãe, Antônio voltou e matou o pai, arrancando-lhe os olhos, por isso ficou conhecido por Carcará.

A temática do estupro aparece, então, na ficção de maneira mais sutil, apenas mencionando o caso da filha de um lavrador que foi estuprada por um grupo de capangas de um coronel. Após o ocorrido, o irmão dessa moça entrou para o bando de Carcará para lavar a honra da família. Talvez, pelo fato de o livro e o filme se estruturarem na relação fraternal das irmãs Emília e Luzia, esse tema da violência sexual sofrida pelas mulheres no cangaço não tenha sido abordado de maneira mais veemente nas narrativas. Entretanto, ainda que de maneira discreta, o tema não deixou de estar presente em ambas narrativas, convidando o leitor/espectador para uma reflexão acerca do fato de um homem se vingar de outro homem, violentando a(s) mulher(es) da família, consideradas sua propriedade. Um fato histórico marcante que ilustra muito bem a violência sofrida pelas mulheres pelo simples fato de serem mulheres é que depois de ter sido decapitada, o corpo de Maria Bonita, a rainha do cangaço, foi abandonado com as pernas abertas e um pedaço de madeira enfiado na vagina (NEGREIROS, 2018, p. 235).

As narrativas fílmica e principalmente a literária, por conta da extensão, abordam as dificuldades enfrentadas durante os períodos de seca no sertão nordestino. A personagem Luzia chega a desmaiar na caatinga, ilustrando a fome, a sede e o cansaço enfrentados pelos cangaceiros e também, em outras proporções, pelos nordestinos em geral. Além do sofrimento ocasionado pela seca, havia os infortúnios de uma vida sem pouso, “fora da lei”, como bem relatou a ex-cangaceira Dadá, em entrevista do documentário *A mulher no cangaço, exibido pela Rede Globo, em 1976*: “Isso é uma vida miserável. Você não queira saber o que é dormir no molhado, andar no espinho, subir saltada, correndo, tomando tiro” (NEGREIROS, 2018, p. 122).

Luzia enfrenta no bando o machismo que permeava fortemente as relações em todo o sertão naquela época. O nordeste brasileiro constituía-se em uma sociedade fundamentada no patriarcalismo, segmentada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre trabalhadores e fazendeiros, entre brancos e negros (FALCI, 2011). Esse machismo foi representado com veemência por um dos cangaceiros do bando, Orelhinha. Orelhinha sempre tinha um risinho e uma cara presunçosa para se dirigir a Luzia. Certa ocasião, queixou-se de um feijão queimado e grosseiramente ordenou que Luzia lhe trouxesse sal, chamando-a de Vitrola. Antes que Luzia respondesse, o capitão pediu que lhe trouxesse o sal e despejou a lata inteira no prato de Orelhinha, obrigando-o a comer. “– Você pediu sal – disse ele. – Pronto. Agora coma. E, da próxima vez, lembre-se de ter um pouco de educação” (PEEBLES, 2009, p.170).

As atitudes e falas misóginas de Orelhinha não cessaram por aí. Certa ocasião, o cangaceiro Ponta Fina teve o desejo de se casar e foi pedir permissão ao capitão. Orelhinha opinou que o colega não podia se casar, a menos que deixasse o bando. Argumentava que mulheres trazem má sorte, só causam transtornos, que eles precisavam ser um exército, não uma família e, por fim, disse que não deveriam sair levando toda rapariga que encontrassem por aí. Ao escutar isso, o capitão exigiu que Orelhinha pedisse desculpas a Ponta Fina. Orelhinha se recusou e disse que estava indo embora do bando. Carcará não podia aceitar tamanha desobediência e decidiu matar o cangaceiro que, por sua vez, conseguiu golpear o capitão e matá-lo. Na narrativa do romance, Orelhinha foge ferido por Luzia, que atira nele. Na minissérie, é o próprio capitão que o mata, ao mesmo tempo em que é golpeado por ele.

Luzia ficou conhecida como “A Costureira” pelas costuras e bordados que fazia no cangaço. Após a morte de Carcará, tornou-se a líder do bando. Luzia havia aprendido a atirar, adquirindo uma excelente pontaria, e

matava quando era necessário. Tais características remontam à história da cangaceira Dadá, que ficou conhecida por ter iniciado a moda dos cangaceiros andarem com bornais bordados coloridos; bem como desenvolveu o gosto pelos revólveres e, em muitas ocasiões, também liderou o grupo do marido Corisco, chegando até a comandar fugas (NEGREIROS, 2018).

A essa altura da narrativa televisiva, o filho de Luzia e Antônio, batizado de Expedito, já havia nascido; na narrativa do romance, porém, ela ainda estava grávida. No texto do romance, Luzia sequer toca o filho após o parto, deixando-o com um médico para que fosse entregue a sua irmã Emília. Na minissérie, ela tem o filho na caatinga, quando o cangaceiro ainda está vivo. Após a morte do marido e tendo que liderar o bando, Luzia decide, então, entrar em contato com a irmã para entregar-lhe a criança para criar, pois a cada dia estavam mais difíceis as condições de vida de um bebê no cangaço.

A prática das mães entregarem seus filhos à criação de terceiros, geralmente gente de posse, era recorrente no cangaço. Como não utilizavam métodos contraceptivos, as cangaceiras podiam engravidar a qualquer momento. Uma vez que os filhos nascessem, deveriam passá-los adiante, já que frágeis recém-nascidos não combinavam com a bruta rotina do cangaço. Ademais, o choro denunciaria a presença dos bandoleiros para as forças oficiais (NEGREIROS, 2018).

Além das muitas violências que sofriam no cangaço, as mulheres também eram violentadas quando eram impedidas de maternas. Propriedades dos seus homens, estavam no bando, umas por vontade própria, outras raptadas, exclusivamente para servirem aos maridos. Não tinham nem o direito de criar seus filhos, os quais eram considerados estorvos, após o nascimento. Em entrevistas, a ex-cangaceira Dadá disse que sentiu “a maior dor do mundo” no momento em que deu adeus a seu bebê (NEGREIROS, 2018, p. 63).

192 Diferentemente do romance em que Luzia nem vê o filho após o nascimento, na minissérie, ela convive alguns meses com o filho e o marido, que também se apega à criança, e só após ficar viúva é que ela mesma entrega o filho à irmã, dizendo: “abandonar o meu filho é quase como morrer” (ENTRE Irmãs, 2018). Essa modificação conferiu ao texto audiovisual uma maior carga emocional em torno do drama de não poder ficar com um filho.

Quando foi buscar o filho de Luzia, Emília avisou à irmã que novas armas foram importadas da Alemanha, as metralhadoras Bergmanns, que davam quinhentos tiros por minuto. Isso anunciava o possível fim dos cangaceiros, que não possuíam um armamento de tamanha potência. Emília pede que Luzia não volte para o cangaço porque ela irá morrer. Luzia diz que todos sabem que ela é uma cangaceira e que vão persegui-la onde ela estiver. Preferindo continuar a defender o cangaço a fugir, o que já era esperado pela personalidade forte e decidida de Luzia, a cangaceira, algum tempo depois, foi morta e decapitada em uma emboscada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da minissérie *Entre Irmãs* e do seu texto de partida, o romance *A Costureira e o Cangaceiro*, permite uma reflexão acerca do papel e do lugar reservado à mulher no início século XX. Ambientada no nordeste brasileiro, a ficção fornece detalhes peculiares da vivência da mulher dessa região e o recorte, aqui proposto, a partir da representação da personagem Luzia, evidencia, especificamente, a condição da mulher sertaneja, que não difere, guardadas as peculiaridades próprias da região, da condição subalterna da mulher na capital ou nas demais regiões do país.

A partir do entendimento da memória como um instrumento e um objeto de poder (LE GOFF, 1990), percebe-se que Frances de Pontes Peebles, no romance, e, na mesma direção, a roteirista Patrícia Andrade e o cineasta Breno Silveira, na minissérie, contribuem positivamente para compor a memória do cangaço, trazendo a perspectiva do feminino, geralmente silenciada pela história oficial. A partir de produções como



essas, a voz da mulher, sempre silenciada na história, na literatura e nas produções audiovisuais, pode ser evidenciada, mostrando a história de lutas, de fracassos e de vitórias das mulheres.

Em um cenário adverso à afirmação feminina, a trajetória da personagem Luzia, que se impõe em um universo marcadamente masculino do cangaço e passa a liderar esse grupo de homens, demonstra as possibilidades e limitações que são impostas às mulheres. Trata-se de uma história emancipatória de quebra de paradigmas que são alicerçados pelos valores patriarcais, os quais ainda se fazem presentes na atualidade. Nesse sentido, as ficções aqui analisadas constroem um discurso que tensiona questões sociais e de gênero, propiciando discussões que ainda são motivos de luta da sociedade. Constituem-se, assim, em um ato de memória que se reveste, conforme aponta Márcia dos Santos (2007), de uma intencionalidade que para além da perspectiva de “conhecer o passado”, reconstruí-lo, delimita também ações e reações necessárias ao exercício político, seja ele individual ou coletivo, marcando identidades e lutas. Trata-se de ficções que preenchem uma lacuna da história do cangaço nordestino, rememorando as lutas das mulheres que proporcionaram os avanços atuais, mas que também levam à reflexão sobre os atuais os conflitos enfrentados por aqueles que, de algum modo, tentam subverter as normas impostas pela ordem sexual e familiar culturalmente estabelecida.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. As minisséries: la crème de la crème. In: _____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 123-137.

BALOGH, Anna Maria. *O perfume de Mulher nas Minisséries Brasileiras*. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1056-1.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

ENTRE Irmãs. Direção: Breno Silveira. Roteiro: Patrícia Andrade. Produção: Conspiração Filmes & Globo Filmes. Adaptação para o formato minissérie: Rede Globo, 2018.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. In: PRIORE, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 241-277.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2. ed. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: EDUNICAMP, 1990, p. 423-483. (Coleção Repertórios) Disponível em: <<http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. O medo da mídia: política, televisão e novos modos de representação. In: DOWBOR, Ladislau, et al. (org.). *Desafios da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. Maria Adelaide Amaral. In: _____. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, 2008. v. 2. p. 112-165.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

PEEBLES, Frances de Pontes. *A costureira e o cangaceiro*. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 607-639.

SANTOS, Márcia Pereira dos. História e memória: desafios de uma relação teórica. In: *OPSI – Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos culturais*, v.7, n.9, 2007, p. 81-97. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsi/article/viewFile/9331/6423>>. Acesso em: 25 maio. 2014.

ENTRE CORPOS E INQUIETAÇÕES: CLARICE LISPECTOR E NÉLIDA PIÑON

Eliliane Santos Ferreira¹

APRESENTAÇÃO

Ao observarmos o contexto histórico da literatura, podemos notar que é muito recente a conquista das mulheres por esse espaço nas produções literárias, ambiente que por muito tempo foi dominado por homens brancos, heterossexuais e de classe média alta, como nos fala Linda Hutcheon em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991).

Contudo, os estudos referentes às obras de autoria feminina, por mais diversos que sejam, ainda nos deixam muito a descobrir, inclusive na temática que envolve o corpo. Com o intuito de contribuir nas discussões acerca do corpo em obras escritas por mulheres, esta reflexão propõe uma abordagem sobre a construção e representação narrativa dos corpos femininos.

Selecionamos como *corpus* para nossas análises os contos “O corpo” retirado da coletânea *A Via Crucis do Corpo* (1974) de Clarice Lispector e “I love my Husband” do livro *O Calor das Coisas* (1980) de Nélide Piñon. As escritoras que selecionamos trazem nas narrativas em questão realidades acerca da vida conjugal; Clarice Lispector apresenta a bigamia como uma quebra no padrão social, enquanto Nélide Piñon faz uma crítica às amarras sociais implantadas à figura da mulher no matrimônio. Embora as obras sejam construídas de formas distintas, podemos localizar a semelhança entre ambas nas carências, incertezas, sofrimentos e inquietações presentes nas representações femininas expostas nos contos.

194

A princípio objetivamos refletir como a representação dos corpos femininos conquistaram seu espaço no contexto histórico e literário, utilizando da obra *Que corpo é esse?* De Elódia Xavier e das ideias propostas pelo sociólogo David Le Breton em seu livro *A sociologia do corpo*. E em seguida analisaremos as narrativas escolhidas como *corpus* de nossa pesquisa, buscando identificar os aspectos corporais apresentados nos contos, utilizando-se dos dois livros para tanto.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

De início falemos a respeito da ideia de sujeito descentralizado, apresentada por Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade*. O autor nos apresenta alguns motivos que levaram as identidades à fragmentação, sendo as ideias e tradições marxistas, o surgimento do inconsciente com Sigmund Freud, a língua como um objeto social de Ferdinand Sausurre, o trabalho de Michel Foucault sobre a genealogia do sujeito e por último o feminismo. Movimento que abrangeu diversos contextos relacionados à igualdade de gênero, partindo para temáticas como as questões relacionada as políticas de raça e classe. Provocando assim transformações nas concepções dessas identidades. “Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.” (HALL, 2005, p. 45,46)

A autora Elódia Xavier também nos apresenta em seu livro *Que corpo é esse* uma contextualização a respeito do feminismo. A partir da concepção cartesiana que marcou os pensamentos referentes ao corpo

1 Graduada em Letras Língua Portuguesa pela UFS. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS).



no ocidente, esse fato, tornou tal expressão oposta as teorias feministas. Na verdade, o que está em questão nessa divergência de pensamentos é a relação entre corpo/mente com a relação macho/fêmea. Observando que o corpo está voltado para o contexto feminino e a mente para o masculino.

A autora cita que para Elizabeth Grosz em seu livro 'Corpos reconfigurados', "o dualismo cartesiano gera problemas filosóficos insolúveis, que o pensamento de Espinosa, desenvolvido entre outros por Foucault e Deleuze, tenta resolver." (XAVIER, 2007, p.19). Um desses problemas é a misoginia que é responsável pela discriminação sofrida pelas mulheres.

Segundo Elódia Xavier o corpo feminino é taxado como frágil e vulnerável, afirmativa utilizada como justificativa para as desigualdades sociais, dividindo assim os campos de ações: as mulheres se destinam à reprodução, pois seus corpos são feitos para tal finalidade; já os homens estão destinados ao saber e conhecimento. Buscando ultrapassar essas barreiras criadas ao longo do tempo a "teoria feminista tem, portanto, grande interesse em trabalhar a questão do corpo, colocando-o muitas vezes, no centro da ação política e da produção teórica." (XAVIER, 2007, p.20)

Como exemplos de teorias feministas, inicialmente, Elódia Xavier nos apresenta as concepções de Simone de Beauvoir que percebeu o corpo feminino é importante, mas não fundamental, considerando-o um obstáculo em busca da igualdade. Em seguida, Júlia Kristeva e Nany Chodorow, ambas enxergam o corpo masculino distinto do feminino. Já o pensamento das teóricas Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith Butler, entre outras "concebem o corpo como um objeto cultural." (XAVIER, 2007, p.22)

Apresentadas algumas concepções feministas a respeito do corpo, Xavier se volta para a importância do corpo na organização social. Cita o autor Arthur W. Frank com o ensaio "For a Sociology of the body: an Analytical Review", como também Pierre Bourdieu com sua obra *A dominação masculina*. A autora afirma que:

Para a sociologia do corpo, o importante é teorizar sobre as instituições a partir do estudo do corpo, o que nos leva a pensar que a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais. (XAVIER, 2007, p.25-26)

Tendo em vista tal afirmativa, partimos a partir de então para as concepções de David Le Breton em seu livro *A sociologia do corpo*. Como o título já nos sugere, o livro trata de questões pertinentes a relação e construção do corpo a partir da interação com o mundo.

Observando assim as características sociais, culturais, simbólicas, representativas e imaginárias que os rodeiam. "Procurando entender esse lugar que constitui o âmago da relação do homem com o mundo, a sociologia está diante de um imenso campo de estudo." (LE BRETON, 2007, p.07)

Segundo o autor, o feminismo utilizou o corpo como objeto de batalha contra valores considerados ultrapassados e repressivos. Busca separar o corpo social e criar um contato maior com o ator/sujeito, dessa maneira o corpo se torna um objeto de individualização. Assume Breton, "o corpo quando encarna o homem é a marca do indivíduo, a fronteira, o limite que, de alguma forma, o distingue dos outros." (LE BRETON, 2007, p.10)

No que se refere aos estereótipos implantados pela sociedade afim de classificar o que devem ser características corporais femininas e masculinas, segundo o autor esses traços podem variar de cultura para cultura. Visto que, "as características físicas e morais, as qualidades atribuídas ao sexo, dependem das escolhas culturais e sociais e não de um gráfico natural que ficaria ao homem e a mulher um destino biológico." (LE BRETON, 2007, p.66)

CLARICE LISPECTOR E NÉLIDA PIÑON – UM SÓ AMOR PELA ESCRITA

De origem ucraniana, Haia (vida) veio para o Brasil nos braços de sua família, fugindo de seu país de origem, pois lá estavam sendo vítimas das perseguições sofridas pelos judeus na época. Chegando em Maceió os Lispector ganharam novos nomes, e Haia se transformou em Clarice. Nascida em 10 de dezembro de 1920 na Ucrânia e em 1943 aqui no Brasil, com a sua naturalidade. Clarice Lispector conquistou seu espaço aos poucos. É autora de grandes romances como *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, *Água Viva* e *A hora da estrela*.

Selecionamos um conto da obra *A via crucis do corpo* (1974), coletânea de contos, por dois motivos. O primeiro está relacionado aos critérios necessários para as análises propostas pela nossa pesquisa, já o segundo motivo está associado à obra, pois esta é uma produção pouco trabalhada em comparação às demais criações literárias de Clarice Lispector.

Tal afirmativa podemos comprovar com o levantamento feito pela pesquisadora Lílian dos Prazeres, em sua dissertação. Ela se ocupa em determinada parte de sua pesquisa à observação de teses e dissertações sobre diversos temas acerca da escrita clariceana. Esse apanhado foi restrito a nove programas de pós-graduação, que vão de 1981 a 2012. Mesmo em um número seletivo de instituições podemos ver a magnitude da repercussão da autora, mas a quantidade de trabalhos relacionados restritamente a esse livro foi mínima.

A obra foi escrita por encomenda do poeta Álvaro Pacheco em 1974, considerada polêmica e mal compreendida pela crítica da época, foi taxada como uma “literatura menor” e em comparação as suas outras obras, não recebeu a mesma riqueza de estudos críticos. O livro “A via crucis do corpo destacava um momento de mudanças, tanto na produção literária de Clarice Lispector, quanto nas viradas culturais vividas pelo Brasil e pelo mundo na década de 1970.” (BOURGUIGNON, 2016, p. 15)

196

Outra figura importante para a escrita de autoria feminina é Nélida Cuiñas Piñon, filha de Olivia Carmem Cuiñas Piñon e Lino Piñon Muiños. Seus pais vieram para o Brasil em 1920, deixando Cotobade, Galícia. Coincidentemente na mesma década que a família Lispector. Nélida nasceu no Rio de Janeiro em 3 de maio de 1937. Foi conhecer o país de origem de seus pais aos dez anos de idade e lá morou durante dois anos.

A autora é graduada em jornalismo e ocupou, em 1970, a cadeira de criação literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sempre se mostrou dedicada àquilo que se propunha a fazer. Pudemos ter uma noção da contribuição para a literatura brasileira realizada por Nélida Piñon, na dissertação de mestrado de Maria Inês de Moraes Marreco, onde ela elenca alguns títulos da autora. Entre eles, o momento em que Nélida ocupou a cadeira de presidente da Academia Brasileira de Letras, sendo assim a primeira presidente mulher.

Em 27 de julho de 1989 foi eleita para a Cadeira Nº30 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda e foi recebida em 3 de maio de 1990, pelo acadêmico Lêdo Ivo; “É a primeira mulher, em 100 anos de existência da Academia Brasileira de Letras a integrar a diretoria e ocupar a presidência da Casa de Machado de Assis no ano de seu primeiro centenário. (MARRECO, 2011, p.36)

Na entrevista dada por Nélida Piñon ao programa *Trilha de Letras* em 2018, a autora fala que ao se encontrar com Clarice, elas buscavam não falar sobre literatura e técnicas literárias: “- A Clarice não gostava. Ela tinha uma singeleza extraordinária e ao mesmo tempo era como se dissesse: ‘Chega de tanta literatura.’”

As duas autoras eram muito próximas também em suas escritas. Nélida Piñon fala em um documentário audiovisual intitulado *Clarice, uma velha amiga* a respeito da sua despedida de Clarice Lispector. “Quan-



do ela faleceu, à direita estava Olga Borelli segurando com a mão direita e eu com a mão esquerda. Ela entra em estágio terminal e nós duas grandes amigas de Clarice, as duas irmãs, o filho Paulo e sua mulher Leilana, todos nós juntos nos despedimos dela.”

Devido a essa proximidade de Lispector, Piñon acabou sofrendo críticas vinda de um estudioso próximo. Segundo ela afirma em uma entrevista dada ao programa *Trilha de Letras* em 2018, sendo taxada como “papel carbono” de Lispector, diz na entrevista: “De uma crueldade sem limite. Arrasador”; “e ao mesmo tempo outros diziam que era um gênio, desculpa a palavra, a nova Clarice.”

Podemos encontrar no livro *Clarice Lispector: Entrevistas*, que é um compilado de entrevistas realizadas por Clarice e organizadas por Claire Williams, um depoimento de Lispector falando como enxergava Nélida Piñon, sua amiga, vejamos:

Nélida Piñon é o que se chama de boa profissional, no melhor sentido da expressão. Tem escritório para nele escrever e não se deixa ser interrompida por ninguém enquanto trabalha. Ela é o contrário de mim: nem escritório tenho, além de ser completamente desorganizada. Nélida parece ter o destino traçado por ela mesma. (LISPECTOR, 2007, p. 44)

Ambas amigas, confidentes e próximas, não apenas na vida como também na literatura. Suas obras são carregadas de subjetividade e intensas reflexões acerca de diversos temas cotidianos. As obras a serem analisadas a seguir possuem apenas seis anos de diferença.

ANALISES DOS CONTOS - “O CORPO”

197

O conto traz a história de um casal bígamo, Xavier, Carmen e Beatriz. Os três moram na mesma casa. Xavier é o único que trabalha enquanto as esposas cuidam da casa. Devido seu apetite sexual o personagem acaba se envolvendo com outra mulher. As duas esposas descobrem e resolvem se afastar dele. Com o passar do tempo as personagens se juntam e acabam matando Xavier a facadas.

Ao observarmos o título do conto podemos associa-lo aos corpos das personagens femininas e também a Xavier. Esses corpos são carregados de necessidades fisiológicas, como a fome e os desejos sexuais, exemplos que rodeiam a narrativa. Nos remete ainda ao corpo cadáver do personagem que é plantado sem vida no jardim.

Quando a autora caracteriza Xavier como um ‘homem truculento e sanguíneo, muito forte esse homem’ (p.21). Ela pode estar associando esses traços à virilidade e ao temperamento do personagem, qual possui um gosto específico pelo tango uma dança sensual em que os corpos se envolvem em um ritmo atraente e hipnotizante.

O filme citado no início do conto *O último tango em Paris* produzido em 1972, dois anos antes do conto, possui realmente cenas de sexo e nudez, explicando assim a razão da excitação do personagem. “Na noite em que via *O último tango em Paris* foram os três para a cama: Xavier, Carmen e Beatriz.” (LISPECTOR, 1974, p. 21)

Embora os três mantivessem relações, as duas mulheres não iam para a cama com o companheiro ao mesmo tempo cada noite era uma, assim a ‘que sobrava ficava assistindo’ (p.21). Mesmo com a afirmação no conto de que uma não possuía ciúmes da outra, observamos que Carmen provocava Beatriz, através de um grosso diário encapado de vermelho, onde a primeira anotava as noites em que Xavier lhe chamava para fazer sexo e depois mostrava para a outra. Essa atitude de Carmen acaba apontando o desejo de se sobressair diante da outra.

Carmen era magra, alta e fina, não gostava dos maus modos de Xavier, buscava aprender sempre coisas novas como a máquina de escrever comprada em Montevidéu. A ideia de vingança após a traição

partiu dela, mas Beatriz a ajudou a executá-lo. Já Beatriz era gorda, sem vergonha e romântica, ela foi a primeira a ceder aos pedidos de perdão de Xavier e a ir para a cama novamente com ele. A ideia de plantar flores na cova partiu dela.

Essa última personagem para chamar a atenção de seu companheiro usava roupas curtas e justas, como vemos nos trechos, “com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha”; “Beatriz saiu e comprou uma minissaia.” (LISPECTOR, 1974, p. 22). David Le Breton classifica esse conjunto de características como a forma em que o homem aparece no mundo, pois a “aparência corporal responde a uma ação do ator relacionada com o modo de se apresentar e de se representar.” (LE BRETON, 2007, p.77)

As duas eram opostas nas aparências e personalidades. Já a terceira mulher que Xavier arrumou fora do casamento é apresentada apenas como prostituta, a particular diferença entre as duas esposas e a terceira mulher é que ela “o excitava porque falava muito palavrão.” (LISPECTOR, 1974, p. 24)

Ao descobrirem a traição as duas personagens começaram a desprezar o companheiro, algo que não foi tão fácil assim, pois as duas “de vez em quando choravam.” (LISPECTOR, 1974, p. 24). Esse distanciamento de Xavier acabou ocasionando uma maior proximidade entre as duas, foi daí que surgiu o desejo de vingança. Dessa maneira elas acabam sofrendo mudanças em seus comportamentos, que foram ocasionadas pela traição. Eliane Robert Moraes traz em seu livro a concepção batailliana que: “o corpo humano figura como suporte original das metamorfoses: ele contém, em si, a capacidade de desdobrar-se em outros e, conseqüentemente, de projetar-se fora de si.” (MORAES, 2010, p. 134)

É através dessa mudança que podemos definir os corpos das personagens Carmen e Beatriz com o conceito de ‘corpo violento’, visto que, as personagens “rompem com a ideia da ‘vitimização feminina’, mostrando que as mulheres podem ser tão violentas quanto os homens.” (XAVIER, 2007, p. 129).

198

Falemos a respeito de Xavier, o qual tinha quarenta e sete anos, comia muito e aparentava ser viril. Mantinha relações com três mulheres e sua força era associada a um touro e ao superman. Era o único que trabalhava para sustentar as esposas e a si. Dessa forma podemos dizer que ele exercia um certo domínio sobre as personagens, visto que elas eram dependentes dele. Nesse sentido, é significativo retomar a categoria de ‘corpo disciplinado’, apontada por Elódia Xavier, pois “a descoberta do corpo como objeto e alvo do poder suscitou uma teoria geral de adestramento.” (XAVIER, 2007, p. 59)

“I LOVE MY HUSBAND”

O conto se trata de um monólogo onde a personagem feminina narra seu cotidiano e suas emoções. As figuras presentes no conto não possuem nomes, são apresentadas como ‘esposa e marido’. No decorrer da narrativa as insatisfações da mulher acabam tomando conta de seu interior e ela propõe um futuro, o qual possivelmente seja longe do marido, mas acaba voltando atrás tudo permanece igual.

O conto é iniciado e finalizado com a afirmação “Eu amo meu marido”, frase que é a tradução do título, o qual se encontra originalmente em inglês. Uma característica de dominação da língua inglesa em comparação com a língua portuguesa. A frase que nomeia o conto é repetida algumas vezes durante a narrativa, ela aparece em forma de exclamação e interrogação. Ao repetir o enunciado aparentemente a personagem busca afirmar para si mesma, se agarrando assim aquela convicção para não perder seu objetivo e foco, que é doar a vida para o marido.

O marido, assim como no conto anterior, é o único que trabalha, mas contrário a Xavier ele faz questão de retomar esse fato algumas vezes. “Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos” (PIÑON, 1980, p. 59); “Proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão.” (PIÑON,



1980, p. 60). Essa última frase nos faz lembrar da fábula “A cigarra e a Formiga”, sendo que a formiga acumula durante o verão a comida para sobreviver no inverno, enquanto isso a cigarra canta. Essa submissão concretiza ainda mais o controle do corpo da personagem, visto que ela depende dele.

Realmente sobrava tempo para a esposa, e esse era gasto em recordações passadas revendo conceitos que o pai implantou em seu imaginário quando criança. Entre seus ensinamentos os ofícios do lar e como uma mulher ‘deve’ se comportar. “Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palavra envelhecimento”; “Só envelhece quem vive, disse o pai no dia do meu casamento. É porque viverás a vida do teu marido.” (PIÑON, 1980, p. 64).

As palavras de seu pai foram lhe passadas como escudo, a partir de então seria mulher pelas mãos do marido e deixaria de viver sua vida em função da vida dele. Ao mesmo tempo em que recordava o passado, a personagem olhava e imaginava um futuro, nutrindo uma revolta interna coberta de expectativas, até que ela o enfrenta.

Antes de tal atitude a esposa nos mostra seu interior, inquietações, desejos e seu instinto de fera. Uma mulher atraente e poderosa pronta para realizar todos as suas fantasias reprimidas. Mas novamente pelo bem de seu companheiro, volta atrás na ideia de ‘futuro’. “Ah, marido, se tal palavra tem a descarga de te cegar, sacrifique-me outra vez para não vê-lo sofrer.” (PIÑON, 1980, p. 62).

A personagem vive um desafio em viver o passado ou o futuro. Os ensinamentos que teve desde menina em choque com os seus desejos de mulher. Através da concepção de Xavier acerca do dualismo cartesiano, que aponta a interligação entre corpo e mente. “Assim, a mente é vista como a ideia do corpo, na medida em que o corpo é uma extensão da mente.” (XAVIER, 2007, P.19). Dessa maneira, o que prevalece são suas raízes e crenças internalizadas. “Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido.” (PIÑON, 1980, p. 65).

199

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres ao longo do tempo conquistaram seu espaço, com lutas e determinação. A partir das lutas do feminismo as escritoras ganharam mais autonomia e liberdade de expressão. Essa abertura possibilitou às autoras representar nas personagens em seus contos as inquietações, incertezas e insatisfações que giram em torno do universo feminino.

No conto de Clarice Lispector “O corpo” observamos que as mulheres sofrem mudanças em seus comportamentos e acabam tomando uma iniciativa para superar ou vingar aquilo que sentiam. Nos fazendo refletir ainda sobre a construção corporal das personagens. Com o passar do tempo elas se transformaram. Como afirma Le Breton “a condição do homem e a da mulher não se inscreve em seu estado corporal, ela é construída socialmente.” (LE BRETON, 2007, p.66). Em “I love my husband” confirmamos que aquilo que é implantado pela interação com outras pessoas durante a infância, ganha um valor significativo durante a vida do ator, pois a personagem continuou na gaiola em que prendia seu desejo de ser pássaro devido a forma em que foi criada.

Os contos, mesmo apresentando tramas e finais diferentes, nos mostram o interior das personagens femininas vivendo em ambientes conjugais e dependentes de seus companheiros. Suas insatisfações giram em torno da vida cotidiana que levam, seja pelo motivo da infidelidade de um ou o aprisionamento de uma subjetividade imposto pelo outro.



REFERÊNCIAS

BOURGUIGNON, C. P. D. S. *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

CLARICE, uma velha amiga. Documentário publicado no canal Johnlispector, em 31 de julho 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8K2X-emZ8GQ>> Acesso em: 11 jun. 2019.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10ª ed. São Paulo - DP&A editora, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. 2. Ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann- Petrópolis. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LISPECTOR, C. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e notas bibliográficas Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NÉLIDA Piñon comenta críticas e comparações com Clarice Lispector. Entrevista ao Trilho da Letra. Publicado no canal Tvbrasil, em 09 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rrx11BboOvg>> Acesso em: 20 maio 2019.

MARRECO, M.I.D.M. *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MarrecMIM_1.pdf> Acesso em: 22 julho 2019.

MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

200

PIÑON, N. *O calor das coisas: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



O USO DE DICOTOMIAS EM *UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO*, DE ANGÉLICA FREITAS, E SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO SER MULHER NOS DIAS DE HOJE

Elionete Rodrigues Barbosa¹

Geraldo Augusto Fernandes²

INTRODUÇÃO

Angélica Freitas, poeta e jornalista, nasceu na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e formou-se em jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Há alguns anos a escritora gaúcha (46), deixou a redação de um jornal paulistano para escrever poemas. De 2006 até os dias atuais mudou de endereço algumas vezes. Angélica residiu por dois anos na Argentina, ficou um tempo mais curto na Cidade do México, viajou pelo Uruguai e voltou à Pelotas, sua terra natal.

A autora lançou dois livros de poemas, *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Com uma retomada do estilo modernista, a poeta busca, utilizando como pontos de partida elementos cotidianos e clichês, provocar no leitor reflexões acerca dos paradigmas impostos ao universo feminino. Em seu último livro, a escritora trata de mulher e do feminino como convenção, como padrão a ser seguido. De forma provocativa, a autora apresenta versos de entrega, que expõem fragilidades, mas que ao mesmo tempo fazem a gente se sentir nocauteado. Desse modo, este trabalho fará uma análise da dicotomia empregada em alguns poemas do livro *Um útero é do tamanho de um punho* da referida autora.

201

DICOTOMIAS DO LIMPO E DO SUJO COMO RECURSO POLÍTICO-TEXTUAL

De origem do grego a palavra *dikhotomía*, ou seja, dicotomia³ indica uma classificação que é fundamentada em uma divisão entre dois elementos. É a **divisão destes em duas partes**, em geral, contrárias, como a noite e o dia, o bem e o mal, o preto e o branco, o céu e o inferno, entre outras. (DICIONÁRIO ONLINE, 2019).

Partindo do entendimento de que a dicotomia utilizada por Freitas na seção “uma mulher limpa” é ilustrada através de palavras que, aparentemente, não teriam sentidos contrários, como “boa/ suja e “limpa/ má”, analisaremos a primeira estrofe do poema:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa (FREITAS, 2017, p. 11).

1 Autora- Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará-UFC.

2 Orientador- Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

3 Saussure (1973) deixou inúmeras contribuições, entre elas as famosas dicotomias: língua e fala, sintagma e paradigma, sincronia e diacronia, significante e significado, mas não são as dicotomias do estudioso que estão sendo abordadas nesse artigo. Embora esse termo tenha sido inaugurado pelo estudioso, esse trabalho não se debruçará nesse conceito da forma abordada pelo escritor.

Aqui a mulher boa é representada pela mulher limpa, a qual se contrapõe à mulher suja, que mesmo não aparecendo nos versos, representa a mulher má, sem caráter, que não é digna de apreciação. Limpeza versus sujeira. Essa dicotomia é usada pela autora como jogo poético para abordar modelos impostos pela sociedade, de julgamento moral da mulher, onde é comparado aquilo que é limpo como puro, bem como restabelece a condição imaculada, sem mancha, diferente daquilo que é sujo, que adultera ou corrompe, da mulher suja/má⁴. Essas palavras não descrevem apenas a limpeza física, mas, na maioria das vezes, a pureza moral ou espiritual pela higiene/conduta. Esse juízo de valor fica implícito pela colocação do “porque” no início do verso, dando a entender que a explicação que se segue é consequência de um questionamento invisível, sem precedentes, facilitador de uma naturalização unânime dos argumentos posteriores, como o fato de ser limpa é ser boa. Assim, através dessas reflexões é possível perceber que a autora demonstra uma crítica sobre os conceitos de moral bíblicos sobre limpeza/pureza/bondade.

Seguindo ainda a sequência de comparações dicotômicas que classificam o ser mulher através de definições de suas condutas, sejam elas de higiene ou de comportamento, mas ambas relacionadas a uma moral cristã ocidental, a autora nos apresenta os seguintes versos:

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava
porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa (FREITAS, 2017, p. 11).

202

Angélica, nos versos acima, faz uma distinção entre uma mulher “braba/suja” que ladrava e uma mulher “limpa/boa”. Através das diferenças/contradições entre essas mulheres é possível identificar que o jogo continua, mas com uma intenção clara que é a de mostrar que o que se espera de uma mulher é que ela seja calada, que não tenha comportamentos “animalescos” como “pôs-se sobre duas patas”. Toda essa representação metafórica da mulher serve para diminuí-la enquanto uma mulher “boa”, já que a mesma “ladrava”, ou seja, nesse verso a mulher sai do seu status de humana e passa a ser uma fêmea com características de uma cadela já que ladrava e tinha patas. Segundo Beauvoir:

O termo fêmea é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo.[...] Assim, inerte, impaciente, matreira, estúpida, incessível, lúbrica feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas fêmeas ao mesmo tempo. (BEAUVOIR, 1949, p. 31).

Ressalta-se aqui que essas comparações são utilizadas de forma irônica e irreverente para chocar o leitor, já que o jogo de oposição que se instaura não é entre bondade e maldade, mas sim entre mansidão e “brabura”, isto é, entre aquela que se subordina aos ditames do discurso patriarcal e aquela que se demonstra como uma autonomia em potencial, recusando o papel histórico-cultural que lhe foi imposto. Para concluir a mensagem dessa visão patriarcal e arcaica de como uma mulher/fêmea deve ser, a autora traz em sua última estrofe a seguinte reflexão:

4 Frequentemente, nos textos bíblicos a limpeza (pureza) física e cerimonial coincidem. O verbo hebraico *ta-hér* (ser limpo; limpar) usualmente refere-se à pureza cerimonial ou moral. Um sinônimo hebraico de *ta-hér* é *ba-rár*, o qual, nas suas diversas formas, significa “eliminar; selecionar; manter limpo; mostrar-se limpo; fazer limpeza. A palavra grega *ka-tha-rós*, que significa “limpo; puro”, é usada em sentido físico, moral e religioso.



há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 não ladra mais, é mansa
 é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2017, p. 11).

Angélica procura evidenciar que esse estereótipo de mulher é algo bem antigo. Isso é demonstrado de forma sutil no verso “há milhões, milhões de anos”. Aqui temos uma mensagem clara sobre como essa visão sobre a mulher vem passando por gerações.

A poeta gaúcha finaliza seu poema tratando a mulher como um “animalzinho” que “não ladra mais, é mansa” e que, portanto, “é mansa e boa e limpa”. Interessante notar também o tom utilizado inicialmente, um tom mais ríspido, mais grave, expresso no verso “braba e suja e ladrava” e da suavidade dos adjetivos “é mansa e boa e limpa”, consumando foneticamente o efeito semântico descrito.

Ao fazer isso, Angélica com seu jogo poético, uso de linguagem coloquial e versos livres, retrata como a mulher foi sendo “domesticada” até se tornar uma mulher “boa”, e isso mais uma vez nos lembra do tratamento dado aos animais, o da domesticação, do treinamento.

Quando relacionados à mulher volta-se ao que Beauvoir fala sobre a luta pela humanificação da mulher, que só poderá ocorrer dentro de uma perspectiva humana - dependente do olhar masculino sobre a mulher -, já que “o homem é um ser que não é formado, porém a mulher é um ser por vir a ser” (BEAUVOIR, 1949, p.62). Aí temos a mulher - ser humano- em construção pelas suas ações, atitudes e “virtudes”.

Como nos diz Betty Friedan em sua obra *Mística Feminina*: “as mulheres precisaram provar que eram humanas e não um espelho vazio, uma decoração inútil, um animal sem inteligência, um objeto a ser usado, tudo isso antes de lutarem por direitos de igualdade com o homem”. (FRIENDAN, 1971, p. 72).

203

MULHER SUJA/LIMPA VERSUS MULHER SÓBRIA/ ÉBRIA

uma mulher sóbria
 é uma mulher limpa
 uma mulher ébria
 é uma mulher suja (FREITAS, 2017, p. 13).

Nesse poema a autora traz a presença metafórica da dicotomia entre mulher limpa e sóbria à revelia da mulher ébria e suja. Angélica vai construindo um perfil de mulher que remonta à bebida- prática considerada por direito dos homens- em detrimento dos valores impostos pela sociedade machista, onde uma mulher que bebe não é uma mulher boa, de valores positivos, confiável. E que, ao fazer uso de álcool, torna-se uma mulher suja. Já a mulher que não bebe, essa sim, é limpa, honesta e boa.

Angélica, mais uma vez, aborda a dicotomia do limpo e do sujo, trazendo também a metaforização da mulher boa com características animais, a de um suíno.

dos animais deste mundo
 com unhas ou sem unhas
 é da mulher ébria e suja
 que tudo se aproveita
 as orelhas o focinho
 a barriga os joelhos
 até o rabo em parafuso
 os mindinhos os artelhos (FREITAS, 2017, p. 13).

O uso dessa metáfora é empregado para mostrar a mulher como objeto sem valor, sobretudo pela aproximação que se dá de forma ainda mais contundente pela própria elaboração da última estrofe, na qual a estrutura dos versos segue uma correspondência com os elementos do corpo: as partes superiores (as orelhas o focinho), o tronco (barriga), e os membros inferiores (os joelhos/ até o rabo em parafuso/ os mindinhos os artelhos). Aliás, a escolha deste mamífero é especialmente relevante por aludir ao imaginário popular que vê no porco o signo da imundície, seja ela física ou moral, e que tudo pode ser aproveitado, no suíno e na mulher ébria.

Em seu livro *Mulheres públicas* Michelle Perrot, nos diz que:

A mulher pública, ou seja, aquela que está nem lugares públicos fazendo algo que é de direito do homem, como **ingerir bebidas alcóolicas** (grifo nosso), constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria. (PERROT, 1997, p. 07).

Desse modo observa-se que certos terrenos são de menos acesso que outros para a mulher, a vida pública com certeza é um desses. Ainda de acordo com a autora:

Entender as proibições é também compreender a força das resistências e a maneira de contorná-las ou de subvertê-las. As frentes de luta das mulheres, suas tentativas de atravessarem os limites, muitas vezes provocam a violenta reação dos homens. (PERROT, 1997, p. 07).

204 Assim, as fronteiras que limitam a vida das mulheres, atribuindo-lhes mais um destino que uma escolha, move-se muito vagarosamente, o que reflete que a luta por direitos deve continuar, pois o lugar da mulher no espaço público sempre foi e é problemático. “A mulher noturna, mais ou menos feiticeira, desencadeia as forças irremovíveis do desejo. Eva eterna, a mulher desafia a ordem de Deus, a ordem do mundo”. (PERROT, 1997, p. 08).

A mulher sabe que o código masculino não é o seu, e para tanto, precisa da ajuda de outras mulheres criarem uma espécie de lei de seu meio, um código moral propriamente feminino (BEUVOIR, 1949). Não é por maldade que mulheres julgam e criticam outras mulheres, é para se orientarem e ratificarem um modo de existir nesse mundo que faça sentido ao que se espera delas, já que precisam de muito mais invenção moral do que os homens.

Ser considerada suja é a marca da reprovação moral, pois uma mulher de presença ou personalidade proeminente só pode ser encarada como uma transviada, libertina, merecendo, assim, uma resposta corretiva às suas condutas extravagantes. Daí ser da “mulher ébria e suja/ que tudo se aproveita”. É por não se adequar e não conter sua individualidade que a mulher personifica a imoralidade do excesso, tornando-se passível de ser violentada sexualmente.

Angélica de forma leve e até com certo tom de riso consegue abranger uma temática muito séria como o estupro, que é uma violência recorrente entre as mulheres, sobretudo se estas ingerirem bebidas alcóolicas em lugares públicos. Ressalta-se, o quanto alguns homens e também mulheres atribuem esse tipo de ação criminosa ao fato de a mulher “pedir para ser estuprada” por aceitar bebida de algum homem. Isso enfatizando que a mulher ébria não tem valor e tudo nela pode ser utilizado, como e quando alguém (homem) quiser.

Outrossim, um poema, aparentemente tão inofensivo traz em seu *corpus* uma mensagem de alerta. Uma aclamação por direitos tão antigos, mas que ainda, hodiernamente, não se faz acessível para essa parcela da sociedade. Não é a toa que esse livro *Um útero é do tamanho de punho* foi premiado em 2012 como literatura inovadora e necessária. Longe de ser um livro panfletário de gênero, vai mais longe que isso, a escrita poética de Freitas procura denunciar através dessas representações que esses medos atravessam a



espessura do tempo e se enraízam num pensamento simbólico da diferença entre os sexos na qual o homem pode tudo e a mulher não.

UMA MULHER GORDA/BÊBADA/SUJA/LIMPA VERSUS UMA MULHER BELA/BOA

Aqui a mulher gorda/bêbada/suja/limpa será utilizada como uma oposição a uma mulher bela e boa. Essa dicotomia serve para representar a fisicalidade do corpo-mulher e das características que dele são esperadas, os termos estereotipados da “mulher boa”, “mulher limpa”, “mulher gorda”, “mulher sóbria”, “mulher ébria” que aparecem ao longo dos poemas, sempre precedidas pelo artigo indefnido “uma”, cristalizam perfis genéricos na medida em que demonstram como todos eles são apenas índices de uma regra primordial: a beleza.

uma mulher gorda
incomoda muita gente
uma mulher gorda e bêbada
incomoda muito mais

uma mulher gorda
é uma mulher suja
uma mulher suja
incomoda incomoda
muito mais

uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa (FREITAS, 2012, p. 16)

205

O poema composto por três estrofes de versos livres, sendo rimados somente no quarto e nono versos (“muito mais”), utiliza a sonoridade de uma cantiga folclórica: a música do elefantinho. Isso para alegorizar a figura da mulher gorda⁵.

Dando continuidade aos estereótipos apresentados nessa sequência do livro de Freitas, temos uma mulher gorda que se apresenta como alguém que está fora dos padrões desejados pela sociedade e que isso é algo que incomoda. Incomoda não somente aos homens, mas, sobretudo, as próprias mulheres.

Nas palavras de Beauvoir (1949, p. 220), mesmo o homem considerando a mulher uma fêmea, “o homem não se contenta em encontrar na parceira apenas os órgãos sexuais como complementares aos seus. Ele deseja mais ainda: que a bem-amada seja bela”.

O ideal de beleza feminina é variável; mas certas exigências permanecem constantes. E mesmo nas civilizações de uma sensualidade mais sutil, em que intervêm noções de forma e harmonia, os seios e as nádegas constituem objetos privilegiados. (BEAUVOIR, 1949, p. 221),

Em *O mito da beleza*, Naomi Wolf aborda o que ela acredita ser a única trincheira ainda por derrubar para que a mulher possa obter sua igualdade em todos os campos. Para isso, tenta mostrar como a indús-

.....
5 Nota-se que aqui mais uma vez a autora se utiliza das definições de Beauvoir que diz que os homens projetam nas mulheres fêmeas.

tria da beleza e o culto à “bela fêmea” manipulam imagens que minam a resistência psicológica e material femininas. Assim, tomando as palavras de Wolf:

A “beleza” é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer, sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. (WOLF, 1992, p. 22).

Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical de inferioridade, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder e julgamento, segundo os quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram, para serem aceitas por eles e pela sociedade de modo geral. Ainda de acordo com a autora:

Durante a última década as mulheres conquistaram posições importantes na sociedade, tanto em termos legais como profissionais. Paralelamente a essa escalada de poder, porém, aumentaram os distúrbios ligados à alimentação, as cirurgias plásticas, a pornografia e a necessidade artificialmente provocada de corresponder a um modelo idealizado de mulher, em que a velhice e a obesidade, mais do que pecados, são motivos para a estigmatização. (WOLF, 1992, p. 23).

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar.

206

Wolf relata que as indústrias da dieta e dos cosméticos passaram a ser os novos censores culturais do espaço intelectual das mulheres. Em consequência das suas pressões, a modelo jovem e esquelética tomou o lugar da feliz dona-de-casa como parâmetro da feminilidade bem-sucedida. A autora relata que:

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder. Enquanto isso cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. Nos últimos cinco anos, as despesas com o consumo duplicaram. (WOLF, 1992, p. 24).

Na atualidade, um número maior de mulheres dispõe de mais dinheiro, poder, maior campo de ação e reconhecimento legal do que antes. Porém, em termos de como se sentem do ponto de vista físico e psicológico, pode-se realmente estar em pior situação do que as avós não liberadas. Pesquisas recentes revelam com uniformidade que em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena essa liberdade: os conceitos de beleza. (WOLF, 1992, p. 24). Esse aprisionamento aos estereótipos do físico proporciona um descontentamento e sentimento de derrota a elas mesmas, obsessões com o corpo magro e pânico de envelhecer.

O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. Entende-se nessa constatação que uma pressão social exterior e os tabus que foram previamente constituídos ainda torna-se uma prisão para as mulheres.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, como se sabe, é registro de movimentos, revoluções e caos que acometem as relações homem-mundo, porém essa representação artística foi, por muito tempo, realizada por homens, geralmente brancos, de classe média e heterossexuais. Dessa forma ocasionando uma exclusão das expressões artísticas produzidas por negros, mulheres e outras minorias marginalizadas por uma sociedade que priorizava a elite e o homem branco. Isso fomentou a formação de um modelo literário excludente, estabelecido de acordo com determinada sociedade e sua cultura.

Ressalta-se que para que a mulher conseguisse alguma representatividade, foi preciso que a crítica feminista levantasse questionamentos quanto à organização sexual, social, política, econômica e cultural, o que levou o cânone literário a ser alvo de julgamento e análise.

Na atualidade, mulheres negras, operárias, trans e lésbicas começaram a questionar uma identidade “mulher”, construída como universal. Porém, para que essa mudança se torne algo real nos dias de hoje, um dos instrumentos necessários é a literatura escrita por/de mulheres. Desse modo, destacamos que, em um país que é recordista no assassinato de mulheres, é extremamente bem-vinda qualquer iniciativa – inclusive no campo intelectual e acadêmico – que permita refletir e problematizar sobre a distância entre homens e mulheres, resgatando, ainda que de forma pontual, a importância destas em nossa cultura.

Em Freitas, a escrita é constituída de recursos que almejam causar no leitor certo incômodo. Suas temáticas, sempre apresentadas de forma irônica, são capazes de conduzir o leitor a uma reflexão quanto à construção do feminino e, para alcançar esse objetivo, de acordo com as análises em andamento, combina recursos sonoros à ironia, a uma aparente objetividade, à resignificação de clichês e ao uso de frases embasadas em senso comum, além da linguagem coloquial e da desconstrução poética para tratar de temas sérios quanto ao ser mulher.

As proibições e pressões sociais impostas às mulheres têm muitas significações e consequências na sua liberdade de escolha quanto ao seu modo de vida, e somente quando elas conseguirem se libertar - e nisso estão incluídas questões financeiras, religiosas e culturais - serão o que quiserem, sem se importar de serem julgadas ou aceitas por sua aparência e/ou atitudes. Como nos diz a escritora: “a partir do momento em que a mulher se torna livre, não tem outro destino senão aquele que ela cria livremente para si”. (BEUVOIR, 1949, p. 264).

207

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949.
- _____. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. *Significado de Dicotomia*. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/dicotomia/>>. Acesso em 12 de maio de 2019.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação da UNESP, 1995.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

ENTRE A ALTERIDADE E A IDENTIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PROSA MODERNISTA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Elisa Domingues Coelho¹

Predominou na nossa Historiografia Literária uma leitura do Modernismo, desde o estudo feito por Lafetá (1974), *1930: a crítica e o Modernismo*, de que a prosa que se desenvolveu em 1930 daria continuidade ao projeto estético-ideológico d'A Semana de 22, que, como bem sabemos, dedicou-se ao experimentalismo estético em prol de seu projeto de literatura nacional.

Todavia, há um pouco mais de uma década, Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, iniciou a revisão da relação entre as duas gerações do Modernismo, abordando-a como conflituosa – ao que ele caracteriza como um conflito de pai e filho –. Isso porque, guiadas por dois projetos distintos, estabeleceriam um processo de afirmação de sua estética, em grande parte, a partir da negação uma da outra.

No cerne dessa distinção, está a discussão feita por Antonio Candido, em *Literatura e Subdesenvolvimento* (2011), do processo de tomada da consciência pós-utópica, dessa forma, a virada das décadas seria marcada por uma mudança de consciência em relação ao projeto de nação, o que, por sua vez, mudaria em definitivo o projeto estético modernista.

208

O desenvolvimento que se dá em 30, portanto, se enraíza-se no terreno fértil deixado pelo experimentalismo estético e investigação do elemento popular, também desloca o ufanismo da consciência utópica da promessa do “país por se criar” para o início de configuração da consciência do subdesenvolvimento. Ou seja, a percepção da desigualdade social estabelece uma estética de investigação dessa realidade no lugar da antiga construção da literatura “genuinamente” nacional, inserida em uma perspectiva una de projeto de nação.

A ficção modernista, desse modo, tem suas raízes no movimento estético de 22 assim como é atravessada por um contexto sócio-político de uma já estratificada polarização entre direita e esquerda, mas que apenas começava a se estruturar no Brasil. O que ocorre, diante disso, é o desenvolvimento, a partir de 1928 – com o surgimento de *A Bagaceira* –, de um romance que dota de protagonismo a personagem popular e se encaminha para a configuração do romance proletário, com a aparição desse termo, pela primeira vez, em *Cacau*, de Jorge Amado, em 1933.

Ao mesmo tempo, é uma das produções mais volumosas de nossa tradição literária, fortemente marcada pela discussão da função da literatura a partir dessa nova orientação ideológica que se estruturava, o que resulta no que Bueno (2006) chama de “literatura empenhada”. Paralela ao romance social, desenvolve-se outra vertente, a intimista, que irá se tornar mais expressiva em 1935 e, estando associada ao grupo de intelectuais católicos, passa a configurar, na literatura, a polarização política que vinha se estruturando no país.

Se é, portanto, uma geração marcada pela divisão a partir da configuração de dois grupos no interior da intelectualidade brasileira, sociais e católicos, associados a esquerda e direita respectivamente, constituindo essa tradição da divisão, há também um fator de coesão de toda essa prosa, segundo o que Luís Bueno (2002) também defende: a figuração do outro. Dessa forma, se tema e orientação ideológica – que

¹ Licenciatura em Letras e Mestrado em Teoria e História Literária na Unicamp. Doutoranda no programa de Estudos Literários na UNESP. E-mail: elisadcoelho@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7857-6769.



não é tão esquemática e clara como possa parecer – dividem, há uma mesma atitude literária de tentar tocar o universo do outro que congrega e expressa o espírito de época de 30.

O que o sucesso de *Cacau* e *Os Corumbas*, mais a discussão que se seguiu a ele, promoveu foi um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de “figuração do outro”. A partir do que obtiveram Jorge Amado e Amando Fontes em sua tematização do universo do brasileiro pobre — o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída — toda uma gama de figuras marginais, de “outros”, foi explorada por nossos romancistas. O operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado mental — todos se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse para o novo romancista que surgia àquela altura. (BUENO, 2002, p. 262-263)

Esse movimento de interesse pelo “outro”, tornando-o figura central da ficcionalização da crise – vista como social para os regionalistas e espiritual para os católicos –, faz da alteridade, portanto, o paradigma que sustenta a literatura de 30. Essa sustentação, no entanto, revela-se extremamente problemática dada a enorme distância entre as duas pontas que compunham essa ficção: o autor, pertencente à elite cultural, e o objeto da representação, esses sujeitos cujo ponto de congruência é o estatuto de marginalizado.

Para compreender a dimensão do problema, um texto da própria Rachel de Queiroz evidencia o tamanho da distância entre esse eu e um outro muito caro à ficção modernista: a mulher.

É bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos ‘como um homem’. Hoje não se precisa escrever como homem para escrever bem. (QUEIROZ, 1954, s/n)

209

Rachel de Queiroz, como escritora consciente que era do contexto literário brasileiro, inclusive por, quando do lançamento d’*O Quinze*, ter sido posta em dúvida pelo próprio Graciliano Ramos, que não acreditava que uma mulher poderia ter escrito tal livro, traça um retrato de que intelectualidade estamos falando.

Destarte, quando se pensa nesse outro, levando em consideração o trecho acima e também o que fala Candido em seu ensaio *A Revolução de 1930 e a Cultura* (2011), completamos com bastante precisão o perfil dessa intelectualidade, em gênero, raça e classe, afinal, ela mal conseguia conceber a literatura de autoria feminina como “séria”.

Contexto esse que também antecipa o que esperar das personagens femininas que povoarão a ficção e que olhar seria direcionado a elas na grande maioria das narrativas. Desse modo, não é surpreendente constatar que o que preponderou a escrita dessa década foram obras que, em sua esmagadora maioria, eram tecidas por uma voz narrativa masculina, pertencente à elite intelectual – mesmo naquelas do campo do romance proletário não raro era esse o narrador, autorizado a falar pelo outro por algum recurso discursivo –, buscando tocar o universo da mulher e do pobre (e da mulher pobre).

Uma literatura que, por tudo o que foi dito da distância entre esse “eu” da intelectualidade e esse “outro” marginalizado, colocou em questão os limites dessa representação nas diversas saídas tentadas na prosa para vencer essa distância e que, afirma também Bueno (2002), teve suas melhores realizações em obras que olharam para essa figuração do outro tal qual era: um problema.

Não é possível falar da figuração da personagem feminina e de obras que trataram a alteridade como a grande questão que era sem falar da obra que cruzou esses dois elementos ao tematizar a incompreensão

do feminino: *Badú*, de Arnaldo Tabayá. Único romance desse escritor que morreu ainda muito jovem, é um texto breve, que constrói uma protagonista emblemática para os anos 30 por não se encaixar nos papéis muito bem afixados – na sociedade e na literatura – na época: o de esposa e de prostituta.

Na narrativa, o protagonista tem um “caso” com outra mulher, que se transforma em um romance fora de seu casamento, e ele se mostra completamente incapaz de lidar com a dualidade que toma sua vida. Há, nesse desenvolvimento, um ponto central para a prosa modernista e para esse trabalho quando a chave para a construção da incompreensão está no que foi mais característico dessa ficção: fazer do “outro” objeto de sua voz narrativa. *Badú* lhe escapa porque ele tenta defini-la, ele tenta cria-la para que caiba no papel de prostituta e assim seja conciliável com o outro já existente em sua vida, o de Rosinha, sua esposa.

Não me posso lembrar. Já tenho feito esforços de memória, quero refazer o cenário, recompor a luz, o ambiente, mas é em vão. Sei apenas que estava triste, num desses momentos que a alma cai dentro de nós desanimada, cansada de monotonia, quando a vi na minha frente, diversa de todas as outras. Os pensamentos maus desapareceram como nas mágicas, e ela, como a fada que transforma tudo, que mata até o tédio incurável de nós mesmos, ficou só diante de meus olhos encantados. Querendo falar certo, achei-a linda. Não dessa beleza comum de reclame cinematográfica. Nada. Era qualquer coisa de particular, uma beleza igual à que trago na imaginação, beleza **a meu jeito**, fruto de muitos anos e de longos pensamentos. Era como se ela viesse pequenina da irrealidade de um sonho, crescendo, crescendo, para ficar ali, em pé, como o fantasma da fatalidade. (TABAYÁ, 1932. P. 7 – 8 – grifo meu)

210

Assim começa o romance e é esse início que já dá o tom dessa construção narrativa da personagem, pois *Badú*, nesse momento, não existe na realidade, ela parece uma fantasia, obra do olhar do narrador que vai se materializando e se metamorfoseando de sonho em fatalidade. Ela surge como uma predestinação ao adultério que faz dela, por princípio, não sujeito, mas um fatal objeto do desejo.

Na descrição desse primeiro encontro, não há nada de palpável, nada na personagem é dela ou observável na realidade. Sua beleza é qualquer coisa advinda de sua imaginação, uma beleza “ao seu jeito”, uma fantasia destinada a tirá-lo da clássica monotonia do casamento. Ele agarra essa fumaça e a persegue obstinadamente até conquista-la. A incompreensão que marca essa relação tem seu germe aqui, nesse olhar que fabrica a mulher como uma fantasia do amor aventureiro.

Era preciso acabar. Crescera de mais aquele amor. Mas como? *Badú* me fazia falta como um mau costume. Não era possível terminar assim. Imaginava que fora mais feliz antes de conhecê-la, numa vida sem cor, banal, mas sem remorsos, sem tristezas. Deixá-la era uma ingratidão impossível; ficar, era perder a felicidade de Rosinha, de Guida e com estas, a minha própria. Se as vezes eu era feliz como nunca fora, de outras era o mais desgraçado dos homens. Sentia que *Badú* tomava um lugar roubado. (TABAYÁ, 1932. P. 100)

A percepção de que o envolvimento com *Badú* precisava ter fim marca a falência do olhar do narrador. Ela não cabe nele assim como não cabe em seu discurso nem no papel que lhe fora destinado. Fora o amor ou ela que crescera? Aqui, a projeção da fada, objeto do seu desejo, falha e se mostra ser esse o projeto literário do romance, revelar o limite de um discurso que, no fim, aprisiona o outro em seu olhar. O destino inevitável dessa relação entre o eu e o outro é que esse objeto se revele sujeito e faça como *Badú*, misture tudo, cresça enquanto pessoa que é, fuja ao previsto, esperado e exponha a insuficiência dessa relação.

Mas foi Marta quem eu encontrei triste e abatida...



- Badu?
 - Você não soube?
 - Que foi?
 - Badu suicidou-se no domingo, enterrou-se na segunda-feira.
 - Mas não brinca, Marta!...
 - No domingo de manhã eu notei que ela estava muito triste, rasgara uma porção de papéis, me deu um vestido, um par de sapatos. Fui visitar Candinha. Quando voltei, já achei aquela porção de gente em volta da casa. – Que foi? Mas logo eu subi e vi Badú toda queimada em cima da cama. Pôs álcool e acendeu os vestidos no quarto fechado. Quando arrombaram a porta, ela já estava assim, preta, deformada, largando a pele esfarrapada e gemendo, gemendo... Não abriu mais os olhos, à noite morreu no Pronto-Socorro.
 - Marta!
 - Pois foi. Não disse mais nada. E eu mesma não sei por que ela fez isso...
 - Por que seria?...
- Morrer queimada... Como toda menina desgraçada do Brasil... (TABAYÁ, 1932. P. 142 – 143)

O fim do romance traz uma importante reflexão sobre a relação entre esse “eu” narrador da ficção modernista e o “outro” que se quer objeto do discurso: é preciso mata-lo para que ele caiba. E, mais ainda, a morte é a fatal consequência da incompreensão. Poderíamos dizer que a morte de Badú está na conta do amor, do coração partido, mas em um romance sobre a falência da alteridade, ela parece ser mais sobre uma luta profunda entre o olhar que objetifica e aprisiona e o sujeito que tenta ser visto na complexidade que lhe cabe. Badú é tratada e manipulada como objeto, murcha enquanto sujeito e pode enfim morrer como mais uma, cumprindo o papel para o qual fora desenhada desde a primeira linha da narrativa.

A reflexão, que esse romance carrega, traz em si, portanto, o que fixou a alteridade como esse paradigma que se inicia no Modernismo e, de certa forma, faz com que permaneça enquanto permanecerem, no desenvolvimento social brasileiro, as distâncias entre os sujeitos. É justamente sua potência problematizadora sobre quem fala e por quem se está autorizado (ou não) a falar e, em larga medida, quais as consequências de uma narrativa que nega a voz a esse “outro”.

211

Pensando num contexto brasileiro, o saber das mulheres de terreiro, das lalorixás e Babalorixás, das mulheres do movimento de luta por creches, lideranças comunitárias irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmogonia a partir de referências provenientes de religiões de matriz africanas, outras geografias de razão e saberes. Seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos. (RIBEIRO, 2019, p. 27)

O que fala Djamilia Ribeiro no excerto acima parece tocar na questão central desse narrador que predominou na prosa modernista e no porquê a relação que está no cerne da problemática da alteridade nos é tão atual. O que viemos discutindo acerca dessa voz quase hegemônica e sua respectiva perspectiva narrativa na ficção nada mais é do que o que a filósofa chama de “autorização discursiva branca”. Era ela absolutamente dominante na década de 30, afinal, ainda que alguns poucos fizessem como Rachel de Queiroz e pontuassem o problema com lucidez, a voz predominante era de uma intelectualidade branca e masculina, que se sentia autorizada a falar pelo outro e que tinha pouca abertura para que outras vozes se aventurassem a narrar, como ilustra muito bem o que passou a escritora no lançamento de *O Quinze*.

O tratamento da alteridade não como direito, mas como problema – como acontece em *Badú* – antecipa justamente essa problematização que apenas hoje, na literatura contemporânea, com a tomada da palavra por escritoras negras e periféricas, fincou raízes. Colocar as distâncias que se interpoem entre esses sujeitos e, na fatura da obra, figuram como problemas estéticos de fundo, reconhece

a limitação desse discurso hegemônico e questiona qual seu real alcance e se, em realidade, não cabe mais à literatura romances como o analisado acima, que apontem para a incapacidade de tocar esse universo do outro verdadeiramente do que “resolver”, com poucas saídas estilísticas, sua presença no romance.

Um texto recente de Luís Bueno (2014) atua em defesa da permanência do paradigma da alteridade se pensado para além do regionalismo – esse sim muito bem circunscrito no passado -, como um desafio que foi se atualizando com a permanência das desigualdades sociais, o (limite) de se falar pelo outro. Para tanto, ele se utilizará da figura do “turista” como esse olhar estrangeiro para o qual o universo do outro é sempre desconhecido:

Saindo do escopo do regionalismo e tirando partido da ideia de turismo, a questão muda um pouco de aspecto, e pode incluir até mesmo a literatura que se inscreve no universo dos valores urbanos, já que a diferença entre classes continua gerando uma diferença radical entre o mundo do homem letrado e o do iletrado, que ele tenta figurar. O localismo, ou o nativismo, ou o regionalismo passam a ser categorias que integram o esforço de representação da alteridade que está na base de nossa tradição literária [...] (BUENO, 2014, p. 114).

Segundo o autor, se tratarmos a literatura de 30 (e anterior) não sob o paradigma do regionalismo, mas da alteridade, é um paradigma que não se encerra, ao contrário: inicia-se quando também se principia a pensar as distâncias no interior da literatura brasileira, tendo suas primeiras manifestações em estéticas localistas como o foi o regionalismo e o nativismo e ainda permanece.

212

Dessa forma, ele se atualiza assim como também se atualizam as distâncias sociais. A nossa urbanização se opera também nessa permanência. Nela permanecem as distâncias, não mais expressas em grandes distâncias geográficas, mas nas fissuras entre o “eu” e os “outros”, que atravessa nosso desenvolvimento como marca profunda do processo urbanizatório brasileiro e introduz a todos no meio urbano sob o signo da disjunção social:

Entre nós, a modernização não foi capaz de apagar as velhas diferenças – a “civilização” não tem sido, entre nós e até agora, “niveladora”. Por isso, o problema da representação da alteridade se recoloca, como uma rosca sem fim, sem ponto de chegada. (BUENO, 2014, p. 118-119)

Em movimento espiralado, como afirma o autor, a alteridade enquanto questão vai se recolocando e movimentando através da atualização e permanência das distâncias. Em outro momento e calcado em outros matizes teóricos e literários, os limites da representação do outro se recolocam, agora não mais apenas sob o signo da alteridade, outras discussões passam também a compor a questão:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2019, p. 69)

O que afirma a autora traz uma outra reflexão, sobre o “lugar de fala”, essa sim nascida mais contemporaneamente, atrelada ao surgimento de uma literatura identitária, na qual esses outros da ficção modernista passam a narrar eles mesmos sua história. O surgimento dessa literatura vem operando justamente,



ainda que a passos lentos, uma fissura na antiga hegemonia de um determinado narrador e sua “autorização discursiva”.

Pensar a questão da alteridade e da identidade parece trazer uma outra perspectiva não só no contexto da literatura contemporânea, mas para pensar o que se operacionaliza num romance como *Badú*, que, como dissemos, ilustra como essa incontestável autorização discursiva não só é insuficiente para de fato se relacionar com o outro como pode ser nefasta e aniquilá-lo enquanto sujeito.

Para compreender melhor o paradigma da identidade, um romance como *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, ainda que em uma breve pontuação de alguns aspectos, pode ser pensado em contraste com *Badú* e auxiliar nessa reflexão.

Como foi dito, a trajetória da protagonista do romance de Tabayá surge do olhar do narrador e segue por ele atravessada até o fim. É o olhar para o “outro”, objeto da narrativa. O que, em contraponto, chama a atenção em *Ponciá Vicêncio* é ser composto por três personagens centrais, que nunca se tornam objeto do olhar narrativo.

Só que nem ela e nem ele se lembravam mais do que estavam dizendo. Ela ficou durante uns momentos longe, vazia, com o olhar parado, sussurrando coisas incompreensíveis. Ele quis tocar nela, perguntar, sacudir, mas teve medo, muito medo de abeirar-se de um vazio, que era só dela. (EVARISTO, 2017, p. 57)

Há, nesse trecho que se ocupa da relação entre Ponciá e o companheiro, a construção de uma consciência, que perpassa toda a narrativa, justamente do limite entre o “eu” e o “outro”. Sua primeira marca é a distância e o silêncio que separam os dois: Ponciá viaja para dentro de si e ele percebe, mas não se atreve a tocar esse universo, por mais que haja um impulso violento de adentrar fisicamente esse vazio que ocupa o seu lugar e para o qual não é convidado.

O reconhecimento desse vazio que pertence ao outro e que ele reconhece que “era só dela” estabelece essa relação entre quem está narrando e a personagem para quem está olhando, pois, em contraponto com o olhar-objeto de *Badú*, aqui há o olhar-sujeito: o outro é uma existência completa, dissociada do narrador e reconhecidamente intocável em sua completude. O medo de tocar, inclusive, marca a estilização no texto do limite da alteridade e da identidade: não é possível adentrar nem falar pelo outro, pois, ali, o mistério compõe uma individualidade que impõe seu respeito. Diferentemente da relação entre o narrador e *Badú*, Ponciá e seu companheiro reconhecem-se em uma relação de intocabilidade e incompreensão.

Outrossim, a tessitura da narrativa se opera ainda além dessa relação, sendo construída com o diálogo entre as perspectivas de Ponciá, da mãe e do irmão:

Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a mãe o irmão vivos.

A mãe de Ponciá Vicêncio pensava nos filhos, mas relutava em tomar o rumo da cidade. A cidade era para os novos, para os que aguentavam qualquer aventura. (EVARISTO, 2017, p. 65)

No excerto acima, temos a transição dos focos narrativos de Ponciá para a mãe e pode-se perceber essa mudança sendo construída pelo desenvolvimento do fluxo de consciência. O pensamento de Ponciá caminha em direção a sua ancestralidade, passa a pensar nos seus e volta a acreditar que os reencontraria.

No parágrafo seguinte, é a mãe que passa a ocupar a narrativa, em um movimento de reciprocidade ao iniciar seu pensamento na filha que estava na cidade. Assim acontecerá com o foco em cada personagem, que vai se direcionando para os outros e, assim, opera-se o deslocamento na narrativa, o que faz com que os personagens se relacionem todo o tempo em seus universos interiores, mas nunca enunciem *pelo* outro.

É, portanto, um romance que parece fazer um mergulho profundo na problemática do “outro” e assumir que ninguém está autorizado a falar por ninguém, mesmo pertencentes a uma mesma origem e em um lugar muito mais próximo do que o romance de 30 jamais sonhou. Mesmo tendo a mesma origem, mesmo estando na mesma família, mesmo compartilhando tantas dores, cada um tem seu lugar de fala – sua perspectiva narrativa –, seu próprio mundo interior e deve falar por si. Só assim pode ser tecido o encontro, o verdadeiro encontro, mesmo que ele ocorra tarde demais para Ponciá.

Após mobilizar as discussões acerca da alteridade e da identidade à luz desses dois romances, em uma visada ainda muito inicial, o que se pode concluir é que o paradigma da alteridade de 30 parece ter estado profundamente atrelado à hegemonia quase plena de um certo intelectual e, quando discutimos a sua permanência na contemporaneidade, discutimos sua permanência enquanto problema. E, sendo um problema, não dar mais conta do contexto literário significa que não está superado, porque enquanto problema que é, ele aponta para o alastramento da questão que está em seu cerne: a relação entre “um eu” e “vários outros”.

Em 30, seu problema era a distância entre o intelectual e o marginalizado. Na literatura contemporânea, seu problema é ainda maior, pois aponta para a limitação da representação do lugar do outro em um contexto que se transformou, mas que permaneceu em sua desigualdade e, portanto, em suas distâncias. Mas essa é apenas uma parte da produção literária no contexto contemporâneo. Existe um movimento contra hegemônico que, a passos lentos, constrói outro problema, o da autoria e o da voz.

214

Há, dessa forma, o *outro* objeto e o *outro* sujeito em um mesmo contexto literário. E, talvez, esteja em sua coexistência a chave tanto para as permanências quanto para as mudanças. O paradigma da alteridade pode se manter em sua própria falência, após sua limitação ser projeto e assunto de tantos e tantos romances, e ser ele mesmo motor do paradigma identitário: é porque o primeiro se faz questão há quase um século que a literatura vem se fazendo a partir do reconhecimento das limitações da figuração do outro.

E, por fim, é nesse reconhecimento da distância entre os sujeitos existente no problema da alteridade que vem se constituindo a literatura identitária. E é porque essa literatura vem rompendo a antiga (e um tanto atual) hegemonia discursiva, reivindicando falar do seu próprio lugar, que a espiral da alteridade vem se movimentando em uma percepção cada vez mais aprofundada de suas limitações.

REFERÊNCIAS

BUENO, L. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (orgs.). *Estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Os três tempos do romance de 30. *Teresa*, n. 3, p. 254 - 283, 26 dez. 2002.

CANDIDO, A. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

QUEIROZ, R. de. Uma romancista. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXVI, nº 18, 13 fev. 1954.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

TABAYÁ, A. *Badú*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.



DUAS SOBRINHAS E O RODAR DO MUNDO: UMA DUOLOGIA CONSTRUÍDA NA OBRA DE LÍDIA JORGE

Elisangela Aneli Ramos de Freitas¹

No que pode ser considerado como uma espécie de ensaio para a grande obra, sem deixar de ter sua autonomia e importância singular, o conto *A Instrumentalina*, de 1992, articula, assim como o romance *A Manta do Soldado*, de 1996, ambos de Lídia Jorge, conceitos e reflexões em torno do conceito da herança, desenvolvido através das narrativas de memória apresentadas nas duas obras.

Apesar deste arcabouço de muitas semelhanças, os dois textos recebem um tratamento diverso, em que a autora escolhe direções opostas para cada obra. As duas narradoras se voltam para o passado, para um “saco de reservas proibidas” (JORGE, 2016, p. 13), e terão, de alguma forma, o presente transformado e transfigurado na forma de uma herança apreendida. Em *A Instrumentalina*, a narradora exaltarà o tio Fernando, enquanto em *A Manta do Soldado* a força transformadora está no processo que parte da exaltação em direção à aniquilação da figura do seu tio-pai Walter.

A INSTRUMENTALINA: A HERANÇA DO MOVIMENTO

Lídia Jorge inicia o conto *A Instrumentalina* com a epígrafe “Um conto breve faz um sonho longo.” (JORGE, 2016, p. 9). Gosto de pensar que, para Lídia Jorge, o conto fez-se em sonho longo: a obra-prima *A Manta do Soldado*, com o qual o texto breve mantém estreitas relações quanto ao seu enredo, sua temática e tratamento.

215

A Instrumentalina, que traz a história de Fernando e sua bicicleta disparada pelo encontro com a sobrinha, a narradora do conto, após 30 anos do último encontro, inicia-se com a seguinte frase: “Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo do coração” (JORGE, 2016, p. 13). Aqui, a palavra viagem assume duplo significado: refere-se à viagem ao Canadá, a qual a narradora realiza no tempo presente, e também à viagem que ela fará de volta ao passado. A viagem atual a levará à segunda, ao Portugal da infância: “Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem” (JORGE, 2016, p. 13). Esta frase resume, em poucas palavras, a essência do conto. E continua: “Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontario, para onde o destino de *ocasião* me havia levado, ainda tinha palhetas de gelo, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a Instrumentalina” (JORGE, 2016, p. 13).

Fernando, o último filho a permanecer – não por muito tempo – na casa do pai, é o caçula dos irmãos, fotógrafo e dono da Instrumentalina, simbólico veículo de duas rodas que, assim como a manta do soldado de Walter Dias, dá título à obra. Intimado a voltar a habitar a casa do pai já que todos os outros filhos se foram, fica a Fernando a obrigação de prover a sua velhice, diante do abandono de seus irmãos: “Ora se todos me abandonarem, menos tu, então a minha velhice pertence-te e esta casa é tua...” (JORGE, 2016, p. 18):

A Instrumentalina coloca-se, para o avô, como um perigo: objeto condutor de sonhos, símbolo da liberdade e da autonomia, que poderia levar seu caçula para longe do seu domínio, pois Fernando dedicava toda a sua atenção àquele “*oito do Inferno* [...] e esse tio amava acima de tudo a sua bicicleta de corrida” (JORGE, 2016, pp. 20- 21), enquanto o que ele desejava do filho era a completa devoção à sua casa, já que os demais

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. E-mail: elisangela.aneli@usp.br

filhos tinham ido embora. Mas, ocorre o contrário: Fernando não quer saber das coisas do pai, pois tem o olhar voltado para o que está fora, ao que está ligado ao movimento e à mudança: tudo o que o imóvel pai desdenha.

Saltaremos do agora para o tempo de então, ao sul de Portugal, lugar de sol e poeira, que contrasta com a paisagem escura e gélida da América do Norte, movimento conhecido como analepse. A partir da memória da narradora, a narrativa irá se dirigir ao passado, à infância da protagonista:

Tanto o meu tio como a Instrumentalina e eu tínhamo-nos encontrado na margem dum outro tempo, embora naquele instante, em frente da porta do bar do Royal York, de repente, a nossa atualidade, como um rápido, se unificasse com o rodar do Mundo.” (JORGE, 2016, pp. 14-15)

Esta passagem se constrói sobre a ideia do movimento da bicicleta e o deslocamento que ela é capaz de proporcionar, ampliando para o deslocamento em que os dois personagens se encontram no qual atualizam o passado e, em última instância, a própria mudança que se operou em Portugal e no mundo, amalgamando-se ao próprio movimento planetário. A partir deste giro, estamos definitivamente no passado de memórias que pertencem a uma outra margem, alçado a um outro tempo quase mágico: um tempo que não existe mais, seja no plano da história pessoal da narradora, seja no plano histórico de Portugal. Para falar deste tempo, Gaston Bachelard (2008, p. 35) diz que “é no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil.”

216

Também somos colocados em contato com a bicicleta. Admitindo-a como objeto que concentra em sua imagem um símbolo que simboliza a essência do conto, trazendo consigo toda uma tradição de interpretações, onde “os símbolos têm raízes” (RICOEUR, 2000, p. 81), Paul Ricoeur (2000, p. 71) afirma que “um símbolo funciona como um excesso de significação.” Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, pp 131- 132), a bicicleta é um meio de transporte que depende apenas do movimento daquele que a utiliza. Simboliza a evolução em marcha; o sonhador segue por seus próprios meios, assumindo sua independência. Desta forma, a bicicleta corresponde a uma necessidade de autonomia. Nesta descrição de Chevalier e Gheerbrant ficamos confusos se estamos lendo sobre a simbologia da bicicleta ou a descrição do tio Fernando. O símbolo da bicicleta é tão forte e presente neste conto que logo fica evidente que tio e bicicleta são a mesma coisa. O objeto simbolizado amalgama-se à personagem, e os dois são um. Fernando, assim como a bicicleta, é a pura simbologia da autonomia e da liberdade representada pelo movimento e em completa oposição ao que o pai representa.

Nesta viagem no tempo conhecemos a casa do avô da narradora. Nesta casa rural vivem, além do patriarca, as crianças – inclusive a narradora – e suas mães, já que todos os filhos partiram: “Todos, sim, mas não ao mesmo tempo. Primeiro havia abalado um, depois outro e por fim os últimos dois, espalhando-se pelos vários cantos da Terra como se fossem inimigos, que não eram” (JORGE, 2016, pp. 17-18). Os irmãos de Fernando partem, mas deixam para trás suas mulheres e filhos, aos cuidados do avô. Ele, por sua vez, está sempre em frente à casa, sentado em uma cadeira, preso a ela, à casa, à terra, às raízes e imobilizado por elas: “O avô falava mas não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água. A sua imobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão” (JORGE, 2016, p. 21).

São completamente antagônicos à rigidez das estruturas sociais vigentes na época os filhos caçulas, Fernando e Walter, pois são a faceta da mudança e da mobilidade não só pelo movimento que promovem, mas pela sua oposição ontológica ao já estabelecido. Ainda, tais características de suas personalidades são reforçadas com o aporte simbólico da bicicleta e da manta do soldado de Fernando e Walter. Roberto Bolaño (2000, p. 3) define o exílio “como vida ou atitude perante a vida”. Ou seja: a partida é vista como uma possibilidade e não uma obrigatoriedade: uma atitude, tomada conscientemente, perante a vida. É desta



liberdade de decidir que se trata os caçulas Fernando e Walter. Lídia Jorge, ao falar de Walter Dias, diz que desejou “que ficasse conhecido como alguém que havia deambulado pela Terra, movido pela ideia de que, quanto mais se afastava de casa, mais se aproximava da sua verdadeira morada” (JORGE, 2009, p. 44).

Assim como Fernando está ligado a um veículo de transporte, Walter sempre é lembrado pela sua paixão pelos meios de locomoção, mas de forma especial está ligado à charrete da casa do pai. Com ela, disparava pelos prados e retornava ao fim do dia, da mesma forma que Fernando e sua bicicleta, demonstrando a sua profunda ligação com a ideia do movimento, gerador da mudança.

Ao falar da sua mãe e de suas tias que permaneceram em Portugal enquanto os maridos emigraram para outros países, a narradora de *A Instrumentalina* fala: “Vendo-as à distância, e sabendo o que se passava então na Terra, percebo como elas eram seres parados, objetos encantados pelo tempo” (JORGE, 2016, p. 17). Diferentemente dos filhos homens dos quais falamos, as mulheres não desfrutam da mesma liberdade em decidir sobre seus próprios destinos. Assim, vemos que a autora escolheu falar da estagnação social vivida e experimentada em Portugal naquela época através das mulheres da família. Elas são descritas como pessoas intactas e imóveis, assim como o avô; mas diferentemente dele, não há outra opção para elas, a não ser aquiescer e aceitar as regras impostas. Através dos hábitos e costumes desta casa habitada apenas por um velho, pelas mulheres e pelas crianças temos a dimensão do que era Portugal naquela época: uma sociedade rural e agonizante, estagnada e sexista.

A narradora de *A Instrumentalina* fala da sua infância vivida num espaço geográfico muito similar àquela construído em *A Manta do Soldado*: a casa do avô: “Completamente plana, essa nesga de campina ao sul do meu país, onde a casa do meu avô se erguia” (JORGE, 2016, p. 15). Neste espaço, traduzido como a casa da infância, podemos atribuir que “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 2008, p. 35). O fato de lembrar a casa da infância na companhia do querido tio e da bicicleta promove a casa do avô a espaço de felicidade. Porém, esta não é a única faceta deste espaço. Nela, em que o “ambiente da casa prisioneira da campina” (JORGE, 2016, p. 38) prevalecia, observamos que a casa é a expansão do domínio do avô. Assim como a bicicleta é a extensão do corpo de Fernando e representa, antes de tudo, o movimento, a casa pode ser vista como a extensão do corpo do avô, que representa a imobilidade. Portanto, a casa que a narradora descreve apresenta estes dois polos semânticos: o lugar da alegria e da liberdade na presença do tio, mas também o local da imobilidade e do aprisionamento, na presença do avô.

Um dia – e deste dia vem a mais forte lembrança de nossa narradora – o tio leva sua sobrinha para um passeio em um campo de margaridas, sentada na *Instrumentalina*. A pequena menina irá andar na tão sonhada bicicleta do tio e pela primeira vez irá deslumbrar as cores e luzes do mundo fora da casa de seu avô onde tudo é estático, onde um “destino inevitável” (JORGE, 2016, p. 27) a espera. O campo das margaridas, onde tudo é claro e iluminado, se opõe à “sombra das parreiras” (JORGE, 2016, p. 25) da casa. Estar em movimento é participar da beleza do mundo. Estar com seu tio Fernando lhe propiciou vivenciar uma experiência fora da casa- prisão em um momento de suspensão da realidade, repleto de inspiração e um protagonismo nunca antes vivido. O tio deixa-lhe uma marca e uma herança.

A bicicleta ajudava Fernando a permanecer na casa do pai, pois servia como subterfúgio da prisão em que a vida naquele espaço consistia. Entretanto, o avô, subornando as mulheres da casa e contando com sua ajuda, some com a *Instrumentalina*. Este fato rompeu o frágil elo que ainda conseguia manter o filho atado à casa do pai. Da mesma forma em *A Manta do Soldado*, a destruição da charrete também será o momento em que a filha de Walter percebe que o pai irá embora para nunca mais retornar a Valmares:

Walter está vestido, está arranjado. [...] Puxa a charrete para fora do armazém dos trastes, com ímpeto de rudeza e desfaz a charrete à machadada. Na madrugada, ouve-se o machado partir a charrete, ouve-se arrastá-la aos bocados, empurrar o seu leito pelo declive abaixo, a capota que dependura e faz cair com

estrondo. Rodas, varais, taipais, cangalho, postos num monte. [...] De súbito, no meio do frio extemporâneo da madrugada de Março, ergue-se o fogo que ilumina a frontaria e o pátio. Walter despede-se, consome as suas marcas, não voltará mais a esta casa. (JORGE, 2003, p. 131)

Para os dois caçulas, o veículo de transporte era a válvula de escape que permitia uma fuga temporária do ambiente sufocante da casa do pai e de alguma forma ajudava a suportar o convívio nela. Da mesma forma, a sua destruição marca simbolicamente as suas partidas definitivas. Nem Fernando nem Walter retornarão à casa do pai. Por esse motivo, sabemos que o destino do tio Fernando está traçado: ele partirá para sempre, para rodar o mundo, assim como o trota-mundos Walter Dias. Esta ideia latente de liberdade, autonomia e movimento caracteriza-se como aspecto ontológico nas duas obras e como componentes de uma herança configurada: “Mas o nosso tio era diferente, pois podia fugir de tudo e de todos, correndo pelas estradas, e por vezes, levando-nos consigo. **Por isso éramos livres.**” (JORGE, 2016, p. 21, grifo nosso). Da mesma forma, a filha de Walter herdou tais desejos; tio Custódio, seu pai de criação, compreendia a dimensão deste legado: “Ele levava-a, calado. Só ele sabia como a sobrinha tinha herdado a charrete de Walter.” (JORGE, 2003, p. 82).

Fernando e Walter, detentores da Instrumentalina e da manta de caserna, respectivamente, objetos que contribuem na constituição destes personagens, estabelecem-se como símbolos nestas obras. Eles apoiam e reafirmam as características de Fernando e Walter. Tais objetos para suas sobrinhas constituem uma herança deixada por seus tios, seja uma herança da memória ou da materialidade, mas não encerrada nela, como a manta recebida pelo correio: “*Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*” (JORGE, 2016, p. 16, grifo da autora). Para onde a bicicleta levou a memória da narradora em *A Instrumentalina*? Sabemos que o encontro inesperado com o tio no Canadá foi o elemento desencadeador de suas memórias; para a filha de Walter, este encontro ocorreu com a chegada da manta que, da mesma maneira que a Instrumentalina, é a extensão do corpo de Walter.

218

A temporalidade do conto retorna ao presente, ou seja, toda a história do tio Fernando, a sua despedida da casa do avô para nunca mais encontrá-lo gira mais uma vez e retorna para os dias atuais, para o inesperado encontro no Canadá. Suas memórias em movimento giram e se atualizam no presente momento, em que a rememoração de sua história mostra a herança que a narradora escolheu: diante do estatismo do avô e a mobilidade do tio, a narradora aderiu à herança oferecida pelo tio Fernando.

A MANTA DO SOLDADO: A HERANÇA DA FORMAÇÃO

Em *A Manta do Soldado* a narradora-protagonista, sobrinha-filha de Walter, mora na enorme casa do patriarca da família, o avô Francisco Dias, cuja lida com a terra representa uma tradição de sustento, submissão e unidade em torno do pai, e que se torna cada vez mais espectral com a emigração dos filhos, um a um, para a América. Nesta casa restam apenas Custódio, o mais velho dos filhos de Francisco, Maria Ema, sua mãe, a narradora e seus meios-irmãos. Nascida em 1948 fruto de um relacionamento casual entre Walter, o caçula, e a jovem Maria Ema, a protagonista será criada como filha de Custódio, que assume a responsabilidade da paternidade e do matrimônio no lugar de Walter. Este se recusa a assumir o matrimônio e a filha, sendo o primeiro dos Dias a partir de São Sebastião dos Valmares.

A filha de Walter utilizará do discurso em primeira e terceira pessoas para fazer o seu relato, mas sabemos que ela é a única narradora da história: é a sua voz que ouvimos todo o tempo. Esta é uma característica que mostra a questão da apropriação da própria voz e da necessidade de afastamento para entender suas próprias questões. A partir de Émile Benveniste (1995), vê-se que o sujeito que fala ocupa posição privilegiada e a linguagem torna-se o lugar de constituição da sua subjetividade.

A construção narrativa deste romance envolve um arquitetado movimento espiralar, do qual partimos munidos de poucos dados sobre esta história, que começa do fim: a chegada da manta de soldado é o



ponto de partida, objeto emblemático que despertará a busca da filha pela sua história, pelo seu passado: “ – Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 16, grifo da autora). A espiral sugere um movimento de resignificação, em que a repetição do conteúdo acrescido de algo novo a cada ciclo permite aumentar a sua compreensão, indicando o próprio amadurecimento da narradora, que revive, a cada volta, a mesma cena para apreendê-la por completo. Ao fim, ela consegue sair deste movimento, que é virtuoso, mas também vicioso, uma vez que se pode ficar preso a ele por muito tempo. Quando este processo dá-se por encerrado e a filha de Walter conclui o seu percurso, chega o momento de dizer adeus a esta história. Este momento culmina com o enterro da manta de seu pai:

Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra – “Aii!” Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho? Ela ouve o rodado dos seus inumeráveis carros, alguns deles em forma de navios, e sente alegria pela sua velocidade, tem medo de que se despiste, salte bermas e se mate, como se sente exatamente por um filho. É de novo madrugada. Estamos de novo juntos, nessa alegria da corrida. (JORGE, 2003, p. 239)

O eixo da hélice se transmuta e passa a ser, a partir de agora, a própria narradora. Ela supera-o, trocando de papéis e passando, ela mesma, a ser a mãe, com o “rodado” da história a girar em torno dela. Assim, este romance poderia ser visto como um romance de formação, a respeito do crescimento que a filha opera nele. E, ainda que o eixo de rotação tenha mudado, o movimento não cessou: ele é posto como o “rodar do Mundo” de *A Instrumentalina* como algo inexorável.

Num relato memorialístico, o que se evoca nem sempre corresponde à verdade dos fatos, mas sim na forma como foram vividos e interpretados pelo seu narrador. Henri Bergson (1999, p. 196) assume que “é no passado que nós nos situamos imediatamente. Partimos de um estado virtual que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferente até o término no qual este se materializa em uma percepção atual.” A filha de Walter está envolvida em seu processo de redescoberta e recomposição em que a imprecisão faz parte do processo do lembrar. O passado, assim, se atualiza através da memória, que por sua vez atua sobre patamares de escolhas do inconsciente. Em algum momento deste percurso, a filha de Walter consegue aniquilar o pai para ser só, sozinha e somente ela, finalmente completa.

219

Por sua vez, a memória pode ter dois lados, de acordo com Shirley de Souza Gomes Carreira (2009, p. 63) e alternar entre controle e emancipação, liberdade e dominação, e gerar anamnese ou amnésia. Se a memória pode instigar dois percursos diametralmente opostos, a memória da filha de Walter transformada em relato resultou em emancipação e liberdade. Para isso, percorreu caminhos dolorosos de anamnese para se chegar à amnésia, ao desprendimento da sombra de seu pai. Este desligamento faz o indivíduo nascer como sujeito, já que ele deixa de habitar o espaço e o discurso do outro para a constituição de uma existência própria e concreta.

Da mesma forma que, para a filha de Walter a casa é o espaço do apagamento pelo qual sofreu grande parte de sua trajetória, ela se configura como o palco no qual ela estabelece sua história e refaz a história de seu pai. Desta forma ambígua também é vista a casa de *A Instrumentalina* por sua narradora, configurando-se como a casa da infância, mas também como a casa do apesamento e da imobilidade.

A narradora rememora já no início do romance o único encontro que teve com seu pai no inverno de 1963, quando ele sobe ao seu quarto, no sótão, em uma noite chuvosa, para um encontro secreto, que ocorrera quando ela tinha 15 anos – anteriormente, ela havia visto o pai apenas uma vez, em 1951, cuja memória está fixada a partir de um retrato em que está no seu colo – e tenta compreender quais são as marcas deixadas por seu pai – a herança de Walter. E é este encontro inesperado – a chegada da manta – o *leitmotiv*

para o início do seu relato. Sua chegada é vista como um novo encontro com seu pai, à semelhança daquele ocorrido no inverno de 1963. Como um catalisador, sua chegada é imediatamente ligada ao encontro anterior, pois a materialidade da manta se transfigura em Walter, reforçando a sua presença mesmo na sua absoluta ausência. Aqui, temos a medida da importância da manta do soldado para a construção da narrativa memorialística da filha de Walter. Alçado como objeto que é o próprio pai desde as primeiras páginas do romance, a manta estabelece-se prontamente como um símbolo. O manto do profeta Elias entregue ao seu discípulo, afirma Jolande Jacobi (2016, p. 390), representava o poder e a função do profeta, que deveriam ser assumidos por seu substituto. O manto de Elias deixado a Eliseu significa que o discípulo continua a tradição espiritual recebida de seu mestre, conferindo-lhe sua proteção e a passagem de seus dons. Em uma palavra: herança. Ainda que a semântica prevalente sobre a questão da herança seja do ponto de vista de quem a recebe ou tem o direito de recebê-la, é preciso ressaltar aquele de quem a dá e o seu desejo de transmitir um legado. Desta forma, ao olhar para o romance, sabemos que a manta representa a necessidade de Walter passar à filha o seu legado, e não o contrário, pois “mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, a filha de Walter sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança. A imagem que fizera da pessoa dele era a sua herança” (JORGE, 2003, p. 52).

Para Maria Graciete Besse (2009, p. 80) esta configura-se como uma “herança silenciosa, alimentada por objetos relacionados com a figura do pai, saturados de valor simbólico”. Depois de ter herdado toda a história acerca de Walter, seu enredo, seus objetos, sua partida em 1963, a filha finalmente liberta-se desta transmissão e encontra-se possuidora de uma sabedoria, a qual faz da filha de Walter uma “herdeira universal” (JORGE, 2003, p. 22).

220

Requerer para si cada pequeno gesto ou objeto como herança para depois abrir mão reflete-se em determinados momentos da narrativa a depender do ponto em que a resignificação da filha de Walter se encontra: do “filme de Walter Dias” (JORGE, 2003, p. 23) em que o pai é exaltado e cada pequena lembrança contribui para o trabalho de elaboração que o legado opera em si para, mais tarde, ser dispensado pela filha. A narradora, que se encontrava voltada para o pai, finalmente volta-se para si; de um momento de heteronomia ela parte em direção de seu próprio reconhecimento e crescimento como ser e que, mais tarde, serão abandonados sinalizando a conquista de sua autonomia, o seu devir.

O valor do simbolismo resiste na composição da narrativa, de modo a expandir, para além das palavras, o alcance de seu conteúdo. Walter pertence ao terreno do simbólico, pois faz-se presente na ausência, marcada pela trajetória de seus objetos. A sua ausência faz dele mesmo uma ideia simbólica, que diz além pela sua falta de materialidade. Walter idealizado torna-se um objeto de adoração que depois será despojado, assim como sua manta, enterrada no final do romance.

Por outro lado,

A individualidade absoluta é impensável: a hereditariedade, a herança, a filiação, a semelhança, a influência são categorias por meio das quais se pode apreender uma alteridade complementar e, mais ainda, constitutiva de toda individualidade.” (AUGÉ, 1994, p. 23)

Marc Augé sintetiza o percurso da filha de Walter na sua construção simbólica. Por mais que o enterro da manta simbolize a aniquilação de Walter, a individualidade e a autonomia de sua filha só foram conquistadas através deste mesmo percurso no qual o papel de seu pai foi fundamental. Tal reflexão se confirma sobre a própria reflexão da filha de Walter:

Falar de resultado, neste caso, seria o embelezamento duma ideia de vítima, e a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade. (JORGE, 2003, p. 159)



O percurso da filha de Walter, por assim dizer, é desejado por ela da mesma forma que lhe é imposto: a herança está diante dela e ela precisa, duplamente, elaborá-la para si e para dar conta daquilo que o pai lhe transmite.

CONCLUSÃO: DE DENTRO E DE FORA, A MEMÓRIA E O MOVIMENTO

No trabalho de aproximação destas obras aqui estudadas observa-se a preocupação da autora em escrever sobre a natureza humana e seus meandros, de sua natureza duplamente maligna e benigna, este homem partido que habita este tempo igualmente incompreendido. Desta maneira relacional aproximamos o conto *A Instrumentalina* e o romance *A Manta do Soldado* e, ainda que a relação entre elas não se configure como uma narrativa emoldurada, as duas obras se aproximam em inúmeros aspectos e são atravessadas pelas mesmas questões, sendo a principal delas a herança. As sobrinhas que aqui encontramos, as quais conhecemos através dos seus relatos memorialísticos – a memória não constitui por si só uma herança? – revelam-nos que o valor da herança está muito além de qualquer bem material deixado por nossos antepassados, mas constitui-se principalmente do seu legado na constituição de sua existência. Proporcionam dor e crescimento, sofrimento e liberdade.

A bicicleta será o elemento disparador das memórias da narradora e comunga com o movimento do mundo: tudo simboliza o movimento e a liberdade que vem à rebote, traduzindo-se em uma herança que se apreende. Em *A Manta do Soldado*, a manta será o ícone máximo da herança, recebida e acolhida pela filha de Walter. Nas palavras de Lídia Jorge, “existe a imagem de uma manta de caserna estendida na lama, a partir do qual a voz do soldado morto, como se estivesse incorporado nela, reclamava justiça para a narrativa deformada no que respeita à sua memória.” (JORGE, 2009, p. 44) Herança articulada duplamente, pela necessidade de quem a entrega e pela elaboração de quem a recebe, resultando em crescimento e evolução.

A apurada escrita de Lídia Jorge revela esta construção: o talhe das palavras que se unem e participam de um contínuo processo de inscrição do indivíduo num tempo e espaço específico e para a própria exploração do ser no mundo. Neste vasto universo de Lídia Jorge, no qual as reflexões aqui trazidas tentam decifrar um pouco do seu mundo, deixamos a nossa esperança atada à dela, que “dá a volta ao Mundo e brilha no escuro.” (JORGE, 2009, p. 47)

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papius, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1995.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BESSE, Maria Graciete. Lídia Jorge sob o signo de Orfeu: *O Vale da Paixão*. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). *Para um leitor ignorado: ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores, 2009, pp. 75-108.
- BOLAÑO, Roberto. *Literatura e exílio*. Caderno de Leituras n. 22. Tradução de Guilherme Freitas. Edições Chão da Feira, 2000.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A dupla visão do insólito: entre a memória e o esquecimento – O Outro Pé da Sereia, de Mia Couto. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 47- 66.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.



JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: Jung, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016, pp. 369-429.

JORGE, Lídia. *A Manta do Soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Para um destinatário ignorado. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). *Para um leitor ignorado: ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores, 2009, pp. 33-48.

_____. *A Instrumentalina*. São Paulo: Peirópolis, 2016.

RICOEUR, Paul. *Teoria da significação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2000.



O SUICÍDIO DE BERTOLEZA

Emanuel Régis Gomes Gonçalves¹

INTRODUÇÃO

Podemos afirmar, baseados no destaque que a crítica oferece aos episódios em questão e na importância de seus autores dentro da nossa tradição literária, que dois são os casos mais célebres de suicídio na ficção brasileira: a morte de Madalena em *São Bernardo* (1936), de Graciliano Ramos, e a autoimolação de Bertoleza em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo². É sobre esta última que este artigo se debruçará.

Se nos dois casos deparamo-nos com personagens que – levadas ao desespero e limitadas pela condição social, histórica e cultural em que se achavam – decidiram, como ato final de fuga e insubmissão, pôr fim às próprias vidas; devemos acrescentar à morte de Bertoleza o elemento decisivo que era a escravidão e as modalidades heroicas e, muitas vezes, extremas de resistir a essa torpe instituição entre negros e negras, reais e fictícios, do Brasil antes da Abolição.

O suicídio entre negros e negras escravizados, fossem eles “crioulos” (nascidos no Brasil) ou africanos, além de outras formas de resistência pela violência (assassinatos e abortos, por exemplo), era prática que envolvia, além da condição de abjeção da servilidade forçada, *motivações, crenças e ritos* que remetiam às sociedades africanas, conforme veremos.

Aluísio Azevedo, ao conceber o trágico fim de Bertoleza em seu clássico livro, apenas deu *forma literária* a uma prática histórica e social de longa data em terras brasileiras, da Colônia ao Império.

Convém também destacar que o ato do suicídio, que acompanha a humanidade desde tempos imemoriais, mas que recebe na morte de Jocasta, mãe incestuosa de Édipo, seu primeiro registro *literário*, possui por sua vez uma história, recebendo diferentes interpretações e valorações de acordo com cada época e lugar, o que também procuraremos mostrar aqui, dentro das limitações de um artigo acadêmico.

Nossa metodologia consistirá, portanto, em utilizar a pesquisa histórica sobre as situações, motivações e crenças que levavam amiúde escravos e escravas em nossas terras a pôr fim às próprias vidas para situar com maior clareza a *configuração literária* que essa prática adquire no livro *O cortiço* em relação à morte de “Bertoleza”. Para tanto, utilizamos com referencial teórico as pesquisas históricas de Ferreira (2009) e Mott (1991) sobre o suicídio de escravos e a mulher na luta contra a escravidão, respectivamente; além das análises psicológicas de Fanon (2008) sobre o racismo e as reflexões contidas no clássico *O deus selvagem*, de Alvarez (1999), sobre as relações entre a literatura e o suicídio, junto às observações pertinentes de Antonio Candido sobre João Romão e Bertoleza em seu ensaio “De cortiço a cortiço”, presentes no livro *O discurso e a cidade* (2015).

1 Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

2 Os dois casos aqui citados não são os *únicos* episódios de suicídio na ficção brasileira. Suicídios ocorrem também em peças como *Mãe*, de José de Alencar, e no romance *Úrsula*, de Maria Firmino dos Reis etc. *O cortiço* e *São Bernardo*, porém, são textos que ocupam um lugar de maior destaque dentro da hierarquia literária e cultural brasileira, sendo presença obrigatória nos livros didáticos escolares e manuais de literatura do país, por exemplo.

O SUICÍDIO FRÍVOLO E O SUICÍDIO SÉRIO

É Alfred Alvarez, em seu hoje clássico livro de ensaios sobre o suicídio na história e na literatura, *O deus selvagem*, lançado em 1971, que divide o ato de tirar a própria vida em dois tipos, de naturezas bem distintas: o suicídio “frívolo” e o suicídio “sério” (ALVAREZ, 1999, p. 69).

Embora a figura do suicida tenha sofrido mutações na maneira de ser enxergada no decorrer da história – passando de um ser completamente desprezível e amaldiçoado pelas sociedades primitivas, em seguida alvo de admiração pelo espírito de martírio dos primeiros cristãos; mais adiante, condenado como repulsivo pela Igreja católica e, por fim, reabilitado e esvaziado de seu sentido espiritual pela ciência – são esses dois tipos de suicídio que encontraremos basicamente através da história e da literatura.

No primeiro caso, o suicídio frívolo, se enquadrariam aqueles atos em que se buscava e desejava uma porta de acesso a um paraíso qualquer além-túmulo, como o *Valhalla*, dos vikings (cuja entrada só era permitida aos que “morreram com violência”), a “Terra do Dia”, dos esquimós iglulik, e de certas tribos africanas, em que os súditos, após a morte de seu rei, se matariam para desfrutar com ele do Paraíso (ALVAREZ, 1999, p. 67-68).

A ideia aqui é a de que, colocadas, de um lado, as incertezas e agruras da existência terrena e, de outro, os prazeres e delícias da Eternidade em uma balança, estas últimas tenderiam sempre a ter um peso maior entre os povos citados. Conforme explica-nos Alvarez:

Já que a morte não só era inevitável como relativamente desimportante, o suicídio em última análise se tornava mais uma questão de prazer do que de princípio: sacrificavam-se alguns dias ou anos neste mundo para banquetear eternamente com os deuses no próximo. Era, em essência, um ato frívolo (ALVAREZ, 1999, p. 69).

É claro que o mesmo raciocínio poderia ser aplicado aos cristãos primitivos, completamente seduzidos pela ideia de trocar suas vidas – em geral, miseráveis – pela felicidade celestial. Daí ser fácil entender os martírios que proliferaram durante os primeiros séculos do cristianismo:

O glorioso batalhão de mártires chegou a somar milhares de homens, mulheres e crianças, que eram decapitados, queimados vivos, arremessados do alto de penhascos, tostados em grelhas e cortados em pedaços – todos mais ou menos gratuitamente, por sua livre e espontânea vontade, como atos de deliberada provocação (ALVAREZ, 1999, p. 78).

De fato, a “suicidomania” (o termo é de Alvarez)³ era tão comum entre os primeiros cristãos, que só após uma série de publicações de teólogos e filósofos cristãos de grande vulto – como santo Agostinho e santo Tomás de Aquino – e diversos Concílios da Igreja, no século VI (o de Orleans, o de Braga e o de Toledo) que essa prática pode ser contida e violentamente condenada como pecado pelo cristianismo.

No segundo caso, o suicídio sério, estamos diante de algo praticado por sujeitos que abdicaram de esperanças no além e que procuraram unicamente pôr termo aos seus sofrimentos na terra.

A recusa dos aborígenes da Tasmânia em ter novos filhos (extinguindo-se, assim, como raça), os índios que se enforcavam nos navios espanhóis após serem submetidos pelas armas, entre outras formas de au-

3 Em respeito ao texto original de Alfred Alvarez e à tradução de Sônia Moreira, optamos por utilizar o termo “suicidomania”, tal como ele aparece na edição brasileira de *O deus selvagem*. Embora existam outras obras e tratados sobre o tema do suicídio – entre os quais poderíamos citar *O mito de Sísifo*, de Albert Camus; *O suicídio*, de Émile Durkheim e *Sobre o suicídio*, de Karl Marx – a distinção de Alvarez entre o suicídio sério e o frívolo foi o que explicou, mais adequadamente, o tipo de suicídio praticado por Bertoleza em nossa perspectiva.



toaniquilação, em que milhares de pessoas poderiam sucumbir, são exemplos que podem ser dados desse tipo de suicídio (ALVAREZ, 1999, p. 69-70).

Esse também era o típico suicídio adotado com frequência pelos negros escravizados no Brasil, da colônia ao Império, para fugir dos suplícios, castigos e desgraças a que eram submetidos por seus senhores.

No caso específico dos escravos e escravas daqui, o ato estava envolvido em determinadas crenças, seja entre os “crioulos” (negros nascidos no Brasil) ou africanos. Era, segundo os historiadores, uma atitude de *resistência* extrema e de desobediência às leis e autoridades vis da escravidão institucionalizada, entre outras formas de lutas encontradas por aqueles que não podiam contar com o reconhecimento de sua humanidade, conforme veremos.

Foi esse o tipo de suicídio cometido por Bertoleza em *O cortiço*. Um ato de resistência que visava a resolver um impasse intransponível entre o desejo de liberdade e a instituição da escravidão.

Diante disso, cumpre analisar com atenção quais as etapas e motivações que conduziram Bertoleza ao gesto de autoimolação ao final da narrativa de Aluísio Azevedo.

O SUICÍDIO DE BERTOLEZA

A morte de Bertoleza é um dos desfechos mais célebres e carregados de dramaticidade da literatura brasileira. Sua violência, gráfica e implacável, típica da estética naturalista, somada à crueldade social da escravidão, tornada *configuração literária*, ainda hoje é capaz de impressionar quem a lê:

Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto, e antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe, certo e fundo, rasgara o ventre de lado a lado. E depois emborcou para frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue (AZEVEDO, 2005, p. 210).

225

A ironia suprema que se segue ao episódio – a chegada de uma comissão de abolicionistas que tinham por objetivo entregar um diploma de “sócio benemérito” a João Romão – não é suficiente para atenuar o impacto causado pela morte da negra⁴.

É importante observar, porém, que, se o final de *O cortiço* é totalmente focalizado no destino de Bertoleza, o restante da obra dá à personagem um papel *bastante secundário*⁵.

Obviamente o mesmo poderia ser dito de quase qualquer outro personagem, à exceção de João Romão, já que Aluísio Azevedo está preocupado em criar em *O cortiço*, como todos sabemos, um *painel social* do Segundo Império, em que as existências individuais das criaturas que pelas páginas do romance circulam não podem reclamar maior destaque.

Todavia, o leitor atento perceberá que Bertoleza apenas tem uma verdadeira luz colocada sobre ela no primeiro e nos capítulos finais da narrativa.

O primeiro capítulo do livro trata de apresentar o passado da personagem e de como ela se deixa “enlaçar” pela atenção e promessas de João Romão. De como ela entrega todas as suas economias e rendas para seu “amigo” e de como a mesma é ludibriada por ele em relação à sua alforria. Também se fala dos

4 Bertoleza era, na verdade, “cafuza”, conforme Aluísio Azevedo a descreve no Capítulo I de *O cortiço*. Defendemos, porém, que por sua condição de escrava, Bertoleza era “negra”, na acepção *social* do termo.

5 Dos vinte e três capítulos de *O cortiço*, Bertoleza possui *diálogos* apenas no primeiro e no 21. Apesar de ter desempenhado papel decisivo no enriquecimento de João Romão, Aluísio Azevedo não se preocupa – pelos motivos já citados em nosso trabalho – em perscrutar os sentimentos dela ou lhe atribuir mais que as esparsas falas mencionadas durante todo o resto do livro, com uma breve exceção no capítulo 13 e no desfecho da obra.

furtos que realiza ao lado do companheiro e de como, no final das contas, substitui a condição de escrava “de ganho” oficial de seu antigo senhor – “um velho cego residente em Juiz de Fora” – pela de escrava “extraoficial” de João Romão.

É apenas nos capítulos finais do livro, especificamente a partir do capítulo XIII, quando se torna um estorvo para o casamento do dono do cortiço com a filha de Miranda, Zulmira, que ela volta a ter destaque na obra em questão:

João Romão, com efeito, tão ligado vivera com a crioula e tanto se habituara a vê-la ao seu lado, que nos seus devaneios de ambição pensou em tudo, menos nela.

E agora?

E malucou no caso até as duas da madrugada, sem achar furo. Só no dia seguinte, a contemplá-la de cócoras à porta da venda, abrindo e destripando peixe, foi que, por associação de ideias, lhe acudiu essa hipótese:

– E se ela morresse?... (AZEVEDO, 2005, p. 139).

Em resumo, podemos afirmar que Bertoleza desempenha em *O cortiço* duas funções narrativas: a. mostrar a exploração do brasileiro pelo português; e b. denunciar, pelo seu fim trágico, a crueldade da escravidão enquanto instituição no Brasil.

Independentemente desse fato, o suicídio de Bertoleza é dos acontecimentos mais marcantes do livro e, nesse sentido, acreditamos que merece ser analisado com cuidado.

A primeira afirmação que poderíamos fazer sobre o ato final de Bertoleza é que ele *não era, de forma alguma, inevitável*.

226

Devemos lembrar que quando ela, no capítulo XXI do livro, escuta a conversa de João Romão e Botelho sobre a necessidade de se livrar dela, arranjando-lhe uma quitanda em outro bairro e algum dinheiro, sua reação é de quem – despindo-se da submissão advinda da cor da pele e da situação de ex-escrava – não aceita nada menos que desfrutar, como era de fato seu direito, a riqueza que havia ajudado a construir.

Diante da pergunta exasperada de João Romão (“Mas afinal que diabo queres tu?!”), ela responde: “Ora essa! Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! Quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! Quero o meu regá-lo, como você quer o seu!” (AZEVEDO, 2005, p. 198-199).

Quando seu companheiro argumenta que tal arranjo é impossível, dada a distância entre os dois, Bertoleza convoca o passado em comum dos dois, a religião e a dívida de João Romão para com ela para deixar claro que não está disposta a retroceder em suas exigências:

Ah! Agora não me enxergo! Agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! Assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor de meu rosto?...Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (AZEVEDO, 2005, p.199).

Em síntese, para Bertoleza é tudo ou nada. Sua inflexibilidade – mesmo diante de uma sociedade que colocava os negros em situação extremamente frágil – é impressionante e custará um preço alto, como sabemos.

Mas resta uma pergunta diante de todo esse imbróglio – *o que levava Bertoleza a não admitir, em hipótese alguma, a separação de João Romão?*



Se considerarmos que, durante toda a narrativa, a personagem em questão não demonstrou nem de longe algo que se aproximasse do apego material de João Romão, resta-nos dar outra explicação para o comportamento de Bertoleza: *um amor doentio*.

É aqui que podemos convocar as reflexões de Frantz Fanon sobre as relações entre as mulheres negras e os homens brancos em seu livro *Peles negras, máscaras brancas*.

Acreditamos que as contribuições de Fanon são importantes por demonstrarem os mecanismos colocados em funcionamento pela cultura racista que, em muitos casos, estrutura as relações afetivas entre pessoas de diferentes etnias no mundo ocidental.

A MULHER DE COR E O BRANCO, SEGUNDO FANON

Antonio Candido, analisando as relações entre o elemento português e o brasileiro no romance *O cortiço*, em seu famoso ensaio “De cortiço a cortiço”, dá a seguinte explicação sobre a situação de João Romão e Bertoleza:

Para (...) poder realizar o seu projeto de enriquecimento e ascensão social, o português do tipo João Romão precisa despir o sexo de qualquer atrativo, recusar o encanto das Ritas Baianas e ligar-se com a pobre Bertoleza, meio gente, meio bicho (CANDIDO, 2015, p 124).

Segundo o autor de *O discurso e a cidade*, a relação estritamente *pragmática* que se estabelece entre o taverneiro branco e a quitandeira negra – ou melhor, “cafuza” – faz-se necessária, dentro da lógica do romance, para que as forças telúricas do Brasil (Bertoleza) não acabem por dominar e fazer sucumbir aos encantos nativos o elemento português (João Romão), como acontecera com Jerônimo, ao se deixar dominar por Rita Baiana.

227

Ainda de acordo com Candido, Bertoleza serve para revelar o racismo do narrador de *O cortiço*, pela ação, apoiado na “pseudociência” da época, da superioridade de uma raça sobre a(s) outra(s):

Esta Bertoleza, aliás, que era cafuza, serve para surpreendermos o narrador em pleno racismo, corrente no seu tempo com apoio de uma pseudociência antropológica que angustiava os intelectuais brasileiros quando pensavam na mestiçagem local. João Romão propõe a Bertoleza morarem juntos, e ela aceita, feliz, ‘porque, como toda a cafuza[...]Não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua’ (CANDIDO, 2015, p. 124).

Comparando, sobre o mesmo tópico, a situação de Jerônimo e Rita Baiana – que prontamente trocara o caqueirista Firmo, mulato, pelo cavouqueiro branco – com o casal Bertoleza e João Romão, Candido defende que é ainda o mesmo racismo que está em atuação aqui, o mesmo desejo, profundamente arraigado (“inscrito” na própria pele, por assim dizer) de *melhorar* e *redimir* a inferior raça negra pela mistura com a superior raça branca (CANDIDO, 2015, p. 124).

As análises de Candido sobre as dinâmicas desiguais entre as personagens femininas n’*O cortiço* vão ao encontro das análises sobre o mesmo tema no livro *Peles negras, máscaras brancas*, de Frantz Fanon.

No capítulo desse livro intitulado “A mulher de cor e o homem branco”, em que o psicanalista martinicano analisa a obra *Je suis Martiniquaise*, de sua conterrânea Mayotte Capécia, e a relação da autora com um oficial francês a serviço no país, Fanon identifica que a total submissão da mulher negra em relação ao homem branco é fundamentalmente de tipo *doentio*⁶ (FANON, 2008, p. 54).

6 É preciso esclarecer que Fanon, um dos pioneiros da chamada *filosofia da Diáspora Africana*, teve uma formação inicial em Psiquiatria e publicou *Peles negras, máscaras brancas* em 1952. Ao utilizar termos como “doentio” e “doença” para explicar determinados comportamentos de submissão negra, ele mobiliza o instrumental teórico da psiquiatria e da psicanálise (como Freud também faz, por exemplo, ao falar de “histeria”, “neurose”, “psicose” etc.), sem *nunca* desconsiderar os aspectos econômicos, culturais e so-

Se nos atermos à descrição que Fanon faz da relação de Capécia com o militar europeu, perceberemos que, malgrado a distância temporal entre o livro em questão e *O cortiço*, é quase que a *mesmíssima* relação entre Bertoleza e João Romão o que encontraremos aqui, o que nos leva a pressupor que as ideologias racistas que estruturam os relacionamentos entre a mulher negra e o homem branco no Brasil do final do século XIX e a Martinica dos anos 1940 permaneceram, de certa forma, *intactas*. Na descrição de Fanon:

Mayotte ama um branco do qual aceita tudo. Ele é o seu senhor. Dele ela não reclama nada, não exige nada, senão um pouco de brancura. E quando, perguntando-se se ele é bonito ou feio, responde: 'Tudo o que sei é que tinha olhos azuis, que tinha os cabelos louros, a pele clara e que eu o amava' (FANON, 2008, p. 54).

Para efeito de comparação, leiamos o trecho em que o narrador d'*O cortiço* descreve o sofrimento mudo de Bertoleza ao perceber que João Romão, depois da ascensão social dele, já não se interessava por ela, como mulher, como antigamente:

adorava o amigo, tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha do seu amor (AZEVEDO, 2005, p. 176).

Na qualidade de psicanalista, Fanon explica de forma bastante convincente os processos psíquicos – de matriz social e histórica, é claro – envolvidos no amor doentio da personagem Bertoleza por João Romão:

228

Há no homem de cor uma tentativa de fugir à sua individualidade, de aniquilar seu estar-aqui. [...] o preto inferiorizado passa da insegurança humilhante à autoacusação levada até o desespero. Frequentemente a atitude do negro diante do branco, ou diante de um seu semelhante, reproduz quase que integralmente uma constelação delirante que toca o domínio do patológico (FANON, 2008, p. 66).

Essa tentativa desesperada, o mais das vezes frustrada, de realizar a “redenção” da raça nos negros através da adesão submissa ao branco é o que explicaria, a nosso ver – mais que as esperanças de uma velhice segura, que certamente entram na conta do comportamento da personagem – o fato de Bertoleza ter se recusado a seguir sua vida longe de João Romão e que contribuiu decisivamente para o seu final trágico na narrativa que estamos enfocando.

Gostaríamos de defender, porém, que a resignação de Bertoleza ao seu destino não é total e que seu gesto final, o suicídio, participa de uma longa tradição de insubmissão e resistência entre os escravos no Brasil. É o que procuraremos mostrar no tópico seguinte.

SUICÍDIO E INSUBMISSÃO ENTRE OS ESCRAVOS BRASILEIROS

Em seu livro *Submissão e resistência – as mulheres na luta contra a escravidão*, Maria Lucia de Barros Mott oferece-nos o seguinte relato, que nos oferece um exemplo consistente do tipo de comparação que estamos tentando estabelecer neste trabalho entre a literatura e a história:

ciais ao fundamentar tais “diagnósticos”. Fanon é, na realidade, um dos primeiros pensadores a defender que as estruturas sociais coloniais são introjadas na subjetividade do colonizado e a mudança dependeria de uma transformação radical das estruturas da sociedade.



A escrava quando decidida a morrer usava de todos os meios para colocar fim à própria vida: envenenamento, afogamento, asfixia, estrangulamento, etc. Pulquéria, escrava de dona Leocádia, foi presa no paiol de onde tentou fugir. Não conseguindo, e temendo ser castigada, cortou a própria garganta com uma faca. Isto ocorreu em São Mateus, no Espírito Santo, em 1885 (MOTT, 1991, p. 31)

O episódio aconteceu apenas cinco anos antes do lançamento de *O cortiço* e a semelhança do final trágico da escrava Pulquéria, na vida real, com o de Bertoleza, na ficção, permite-nos estabelecer ligações fortes entre o destino da personagem de Aluísio Azevedo e o de vários outros escravos no Brasil no período pré-Abolição. O que não chega a causar surpresa, uma vez que sabemos que a *observação científica da realidade* era um dos principais programas do Naturalismo, enquanto escola estética.

Duas são as explicações geralmente apontadas para a prática do suicídio entre os escravos brasileiros, segundo o historiador Jackson Ferreira: o *banzo* e a crença do *retorno à África*:

O banzo seria a profunda tristeza que se abatia sobre os escravos recém-chegados ao Brasil, fazendo-os perder o apetite e a vontade de viver, e provocando-lhes a morte. Já a teoria do retorno afirmava que a intenção dos escravos ao cometer o suicídio era voltar à sua terra natal através da *Kalunga*, o mar-oceano (FERREIRA, 2009, p. 14)

Nos dois casos, estamos diante de atos de resistência, dentro dos limites individuais, ante a opressão desmedida do sistema escravocrata, com suas escassas margens de escolha.

É claro que eram praticadas outras formas de insubmissão entre os cativos brasileiros, que iam desde o “desmazelo” nas atividades domésticas até aos assassinatos dos seus senhores (MOTT, 1991).

229

Em relação ao desleixo com as obrigações domésticas, a estratégia consistia em procurar ser considerado inapto para alguns serviços, a fim de ser poupado de tarefas além das já anteriormente acumuladas pela condição de escravo. Tal forma de resistência muitas vezes resultava em grandes prejuízos para os moradores da Casa-Grande:

No trato da casa ou desempenhando atividades agrícolas ou comerciais, esse ‘desmazelo’ trazia sofrimentos e prejuízos imediatos para o senhor e sua família. A literatura médica do século XIX recomendava que as mães de família amamentassem elas próprias os seus filhos e não os dessem para serem amamentados pelas escravas pois estas, tendo sido obrigadas a se separarem de seus filhos verdadeiros, acabavam por se ‘vingar’, ingerindo alimentos prejudiciais ao leite ou colocando pimenta no bico do seio, causando malefícios à saúde da criança (MOTT, 1991, p. 30).

Já no caso da resistência à escravidão pela via do assassinato, os instrumentos utilizados eram os mais diversos – de instrumentos de trabalho, como facas e mãos de pilão a venenos e práticas “mágicas”, o que, ainda de acordo com Mott, suscitou, em meados do século XIX, inúmeras leis que visavam a coibir a ação dos escravos e salvaguardar a vida de senhores e feitores de engenho:

Os assassinatos de senhores de escravos, de feitores e seus familiares era comum a ponto de ter sido criada, em 1835, toda uma legislação repressiva que punia com pena de morte homens e mulheres escravos que, por qualquer meio, atentassem contra seus proprietários, feitores e respectivas famílias (MOTT, 1991, p. 34).

É fácil pressupor que, em um ambiente cercados por tanta violência e opressão, muitos escravos optassem por simplesmente tirar a própria vida. Em todo caso, os pesquisadores da escravidão brasileira são

unânicos em afirmar que o suicídio era usado, na maioria das vezes, apenas quando todos os outros recursos disponíveis à mão haviam se esgotado: “Muitos casos demonstram que o ato só era praticado como último recurso para forçar o atendimento dos desejos ou como alternativa para escapar definitivamente da escravidão” (FERREIRA, 2009, p. 14).

Voltando para a situação específica da personagem Bertoleza, lembraremos que só após tentar vencer pela palavra João Romão, lembrando a ele a dedicação de toda uma vida, o trabalho extenuante e incessante e a doação erótica do próprio corpo, na tentativa de gerar empatia e demover o seu companheiro de livrar-se dela e realizar votos de casamento com outra mulher – além da tentativa de empreender fuga diante dos soldados que acompanham o filho de seu antigo dono no momento da prisão – é que Bertoleza decide se autoimolar.

Em outras palavras, Bertoleza decide morrer de pé para não viver de joelhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos mostrar como o episódio do suicídio de Bertoleza no livro *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, poderia ser mais ricamente iluminado por conhecimentos advindos de áreas como a filosofia, a psicanálise e, sobretudo, a história.

Nesse sentido, tentamos explicitar que a autoimolação da personagem, ainda que se dando dentro de um livro de ficção, trazia como substrato histórico as formas de insubmissão e resistência adotadas pelos escravos e escravas brasileiros durante todo o período anterior à Abolição.

230

Perseguindo tal finalidade, realizamos também uma distinção entre o suicídio “sério” e o “frívolo”, divisão estabelecida pelo filósofo Alfred Alvarez em *O deus selvagem*.

Nosso objetivo último era mostrar que – assim como seus companheiros de infortúnio do mundo real e concreto – Bertoleza, personagem de ficção, preferiu rasgar o próprio ventre, empreendendo uma “fuga definitiva”, a ter de retornar à condição vil e abjeta de escrava, na feliz configuração literária que Aluísio Azevedo soube dar a tal prática de resistência à sociedade escravocrata brasileira em sua obra mais famosa.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Tradução Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 107-132.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato de Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jackson. Desta para melhor: o suicídio de escravos como uma tentativa de voltar para casa. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *A era da escravidão*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 13-19.

MOTT, Maria Lucia de Barros. *A mulher na luta contra a escravidão*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.



MANIFESTAÇÕES DISCURSIVAS DO FEMINISMO NEGRO NO CONTO “MARY BENEDITA” DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Emanuela de Souza Cordeiro¹

Avanete Pereira Sousa²

INTRODUÇÃO

O modo como a maior parte dos agrupamentos humanos foi sendo engendrado tomou como base um modelo de organização social pautado no patriarcado. Em decorrência disso, as mulheres estão sujeitas a diferentes tipos de opressão. As mulheres negras, então, sofrem duplamente, pois além do sexismo, têm de enfrentar o preconceito racial.

Anna Cooper (apud HOOKS, 1981,p.5), comentando acerca do Estatuto das Mulheres Negras, diferencia o tipo de luta enfrentada por mulheres negras e brancas afirmando que a “mulher branca pode ao menos alegar para si a sua própria emancipação; já as mulheres negras, duplamente escravizadas, podem senão sofrer, lutar e ser silenciosas”. A questão é que o movimento negro lutava pela emancipação do homem negro, e não da mulher negra. Os homens negros esperavam que as mulheres negras se ajustassem a um papel de um modelo sexista. Nas palavras de bell hooks³ (1981, p.5), eles exigiram que as mulheres negras assumissem uma posição subserviente.

Devido a esse contexto, as mulheres negras, que a princípio integravam apenas o movimento negro buscando combater o racismo, tiveram que se mobilizar por uma causa própria, já que elas tinham problemas que eram específicos de sua condição de gênero. Assim, através dos feminismos, sobretudo do feminismo negro, elas vêm, gradativamente, marcando seu espaço de atuação e buscando desconstruir esse contexto opressor.

Sabe-se que toda e qualquer mudança social passa pela linguagem e pelos meios de representações sociais, porque são eles que determinam os pensamentos que circulam socialmente, responsáveis pelas práticas sociais. Diante disso, refletimos acerca dos meios de representação existentes na sociedade, que poderiam tanto desconstruir os pensamentos distorcidos da real identidade da mulher negra, desfazendo estereótipos, como reinventá-los. É aí que percebemos a literatura como espaço de representação, uma vez que ela se constitui como uma das tantas formas de manifestação de valores, crenças, regras e mitos. Nesse sentido, a feminista negra Sueli Carneiro (2011, p. 143) defende o uso da “força das artes para atingir corações e mentes” como mecanismo de eliminação de estereótipos.

No âmbito literário brasileiro atual, tem se destacado a escritora afro-brasileira Maria da Conceição Evaristo, por produzir obras que rompem com o silêncio das mulheres negras, tendo como ponto de partida sua “escrivência”, termo cunhado por ela mesma, cujo conceito se constrói com base em sua experiência de vida e sua posição no mundo. Nesse sentido, a autora reivindica para si um lugar de fala que a coloca numa posição de legitimidade discursiva. Em seu livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, cada conto

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

2 Professora do Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens na UESB. Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP).

3 A autora Gloria Jean Watkins optou por adotar o nome “bell hooks”, em minúsculo, desafiando as convenções linguísticas e acadêmicas, por querer dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa. O nome adotado foi inspirado em sua bisavó materna, Bell Blair Hooks.

leva como título o nome de uma mulher que protagoniza sua própria história, construindo, assim, uma narrativa que possibilita ao leitor ouvir a voz da mulher negra por meio dela mesma e não de vozes alheias que as apresentam.

Nesse sentido, esse artigo, que é um pequeno recorte de uma pesquisa de mestrado, busca demonstrar de que maneira ocorrem as manifestações discursivas do feminismo negro em um dos contos constantes em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, especificamente o conto *Mary Benedita*. O arcabouço teórico-metodológico da análise do discurso utilizado é a Semiologia, do linguista francês Patrick Charaudeau. Dessa teoria, recorreremos ao conceito de imaginários sociodiscursivos, que está atrelado ao de representações sociais. Através da identificação e análise dos imaginários sociodiscursivos presentes no conto será possível perceber como o discurso presente no texto dialoga diretamente com os ideais defendidos pelo feminismo negro, visto que este tem como pauta central desmantelar a mentalidade social racista e sexista que relega as mulheres negras à subalternidade.

COMPREENDENDO O CONCEITO DE IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS

Quando se propõe a apresentar o conceito de imaginários sociodiscursivos, Patrick Charaudeau recorre à teoria das representações sociais do psicólogo social Serge Moscovici, para explicar que as representações se manifestam como mecânica de construção do real, uma vez que elas são “um modo de tomar conhecimento do mundo socialmente partilhado” (CHARAUDEAU, 2017, p.575). Isso porque, segundo Moscovici (1976 apud MOSCOVICI, 2015, p. 21), as representações sociais

232

Funcionam como um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social.

A partir dessa compreensão, o autor apresenta a noção de imaginários sociodiscursivos que será tomada pela Semiologia como sendo

Uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual constrói a significação sobre os objetos no mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. (CHARAUDEAU, 2017, p.578)

Assim sendo, os imaginários sociodiscursivos resultam de “um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva” (CHARAUDEAU, 2017, p.579). Dessa forma, o imaginário tanto desempenha o papel de criar valores, como de justificar ações. E todo esse processo só é possível graças à consolidação de discursos narrativos e argumentativos, que propõem tanto uma descrição, quanto uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos (CHARAUDEAU, 2017).

Para compreender melhor a estrutura de um imaginário sociodiscursivo se faz necessário descobrir sua origem. Assim, um imaginário pode se originar a partir dos saberes de crença e de conhecimento. Os saberes de crença se desdobram em saber de revelação e saber de opinião. O primeiro “supõe a existência de um lugar de verdade exterior ao sujeito”, por essa verdade não poder ser verificada e comprovada; já o segundo “resulta de um movimento de apropriação, da parte de um sujeito, de um saber dentre os saberes circulantes nos grupos sociais”, e por ser pessoal, não pode ser desmentido/questionado (CHA-



RAUDEAU, 2017, p. 583-585). Por seu turno, os saberes de conhecimento também se desdobram em dois: o saber científico e o saber de experiência. O científico passa por um processo de construção que vai desde a elaboração de um método, a um rigor de análise que busca se embasar tanto em uma teoria previamente elaborada racionalmente, como também em experiências e cálculos. Já o saber de experiência constrói também “explicações sobre o mundo que se aplicam ao conhecimento do todo, mas sem nenhuma garantia de serem provadas: não possui procedimentos particulares nem instrumentos” (CHARAUDEAU, 2017, p. 582).

O CONTO *MARY BENEDITA*: UMA ANÁLISE POSSÍVEL

O conto narra a história de uma mulher que desde a infância sonhava em ganhar o mundo, conhecer novos lugares, novas línguas, ser uma artista... Mary Benedita foi uma criança com um comportamento que destoava do perfil do lugar onde nascera, Manhães Azuis, uma cidadezinha do interior, pacata, tranquila, sem grandes surpresas. A menina era inquieta, agitada, “imprimia urgência a cada passo, como se tudo fosse fugir de seus pés” (EVARISTO, 2016, p. 71). A única coisa que a fazia perder a noção do tempo era, com um atlas aninhado às mãos, planejar seus infinitos roteiros de viagem. Porém, para que esses sonhos todos pudessem vir a se tornar realidade, ela precisaria mudar-se para uma cidade maior, com maiores oportunidades. Foi então que teve a ideia de fingir-se de doente, reduzindo sua euforia em tudo, demonstrando apenas apatia e desânimo.

De chazinhos a rezas, após se esgotarem os recursos da família para curá-la, Mary é levada para a casa da tia desgarrada da família que morava sozinha na capital, a fim de que, com maiores recursos, fosse possível um diagnóstico e, assim, a cura. Sua tia a recebeu muito bem e não demorou a descobrir que o problema da menina estava longe de ser uma doença. Estar ali com tia Aurora, para a garota, foi a oportunidade da sua vida e deveria ser agarrada. Assim, quando os pais quiseram a todo custo levá-la de volta a Manhães Azuis, Mary e sua já aliada tia, conseguiram, após visitas, muita conversa e negociações, convencê-los de sua permanência definitiva em Horizonte Aberto.

Estar em uma cidade grande aos cuidados de alguém como a tia Aurora era o que a menina precisava para buscar a realização de seu sonho de ganhar o mundo. A tia era professora de música, já tinha trabalhado na embaixada brasileira em Viena e como arquivista em uma grande empresa de engenharia. Com a tia, a menina passou a entender de música e a tocar piano. Através dela, também foi possível ter acesso a um curso de inglês. E esse foi o pontapé inicial para, gradativamente, Mary Benedita conhecer diferentes lugares do mundo e, autodidaticamente, tornar-se uma grande artista e poliglota. Em sua fase adulta, Mary tem seu trabalho artístico reconhecido internacionalmente por produzir uma arte única, original: ela pintava boa parte de suas telas com seu próprio sangue: “Navalho-me. Valho-me como matéria-prima. Tinta do meu rosto, das minhas mãos e do meu íntimo sangue” (EVARISTO, 2016, p. 80).

Existem vários aspectos no conto que podem ser analisados discursivamente a partir de diferentes perspectivas. Entretanto, a presente análise estará atenta apenas aos que contribuam para a percepção da maneira como ocorrem as manifestações discursivas do feminismo negro no texto, através da identificação dos imaginários discursivos evocados no discurso presente no conto. Começamos então pela representação de uma protagonista negra e intelectual.

No artigo *Intelectuais negras*, a feminista afro-americana bell hooks (1995) discute a presença/ausência das mulheres negras nos espaços de intelectualidade. A autora explica que são as representações deturpadas das mulheres negras, promovidas por uma sociedade racista e sexista, as quais se estendem do período da escravidão à atualidade, as responsáveis tanto pela perpetuação das desigualdades sociais, do racismo e do sexismo em torno dessas mulheres, como, até mesmo, pelo fato de haver poucas mulheres negras buscando a intelectualidade.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da mulher negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica, mais próxima da natureza animalística e primitiva. (...) Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual, os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental. (HOOKS, 1995, p. 468-469)

O que a feminista norte-americana chama de iconografia de representação, Charaudeau chama de imaginários sociodiscursivos. Ou seja, é depositado na memória cultural de um povo, nas palavras de hooks, “na consciência cultural coletiva”, imaginários sociodiscursivos de que as mulheres negras são altamente sexualizadas, primitivas, animalizadas, dadas apenas ao trabalho servil, distantes de uma vida mental. Como se pode notar, essa iconografia criada em torno das mulheres negras serviu, e ainda serve, para subjugar-las, relegando-as a um espaço de inferioridade perante os demais membros da sociedade ainda em nossos dias.

Corroborando esse pensamento, Núbia Moreira (2011, p.22), feminista afro-brasileira, afirma que “existe um símbolo mulher negra que é padrão acionado nas mentes dos membros da sociedade brasileira todas as vezes que mencionamos essa categoria”. Com relação à representação das mulheres afrodescendentes nos meios de produção cultural, a autora afirma que o brasileiro costuma sempre associá-las às práticas servis e manuais de trabalho e o que comunica sobre elas relaciona-se à sexualização dos seus corpos.

234

Por esse motivo, bell hooks (1995, p. 468) defende que “é essencial para a luta de libertação das mulheres negras que elas ocupem o espaço interdito do trabalho intelectual”. Será, portanto, através da ocupação desse espaço que as mulheres negras terão oportunidade de levar seu pensamento e sua crítica à sociedade, de modo que sejam visibilizadas e não tenham mais sua humanidade negada. Nesse sentido, um dos objetivos do feminismo negro é oportunizar à mulher afrodescendente o direito de construir uma imagem de si capaz de revelar suas idiossincrasias, sua forma de estar no mundo, suas emoções, enfim, o direito de se autorrepresentar, seja em sua particularidade, ou em sua coletividade.

Conceição Evaristo, como intelectual negra, tem ocupado esse espaço de intelectualidade com um objetivo muito bem traçado. Sua “escrevivência” nasce fundamentada no imaginário histórico que ela quer borrar, rasurar:

Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da Casa Grande. (...) A nossa “escrevivência” conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da Casa Grande. (EVARISTO, 2017, n.p)

Como a escrita evaristiana pode rasurar essa imagem de “mãe preta” contando histórias? De que maneira essa escrita ajudará a romper com os imaginários sociodiscursivos que estigmatizam as mulheres negras? Isso será feito através de uma escrita que parte de um lugar de existência sob a perspectiva feminina negra.

O conto em análise leva no título o nome de sua protagonista: Mary Benedita. Temos aqui uma mulher negra protagonizando sua própria história. Spivak (2010, p. 15) defende que para que a mulher negra não permaneça silenciada num lugar de subalternidade caberá à mulher intelectual “a tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio



lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual”. Desse modo, a escrita de Conceição Evaristo ocupa um lugar de enunciação importante nesse processo de construir espaços para fazer emergir a voz do sujeito subalterno. Como mulher negra oriunda da periferia, por meio de sua escrevivência, ela se posiciona legitimamente como uma voz subalterna buscando o direito de ser ouvida. Além disso, ao criar personagens negras que protagonizam suas próprias histórias, está criando espaços para que a voz da mulher negra seja manifesta e seus anseios e pensamentos conhecidos.

Mas além da protagonista ser uma mulher negra, Mary Benedita é uma intelectual: uma artista reconhecida internacionalmente, uma poliglota com vasto conhecimento cultural, por de ter viajado e conhecido inúmeros lugares pelo mundo afora.

Além do português, sabia falar com desenvoltura: inglês, francês e espanhol. Tinha ainda um conhecimento relativo às línguas africanas, como o quimbundo e o suahile, da mesma forma que falava, sem muitas dificuldades, o grego e o árabe. Conhecia muito também do vocabulário norueguês e tcheco, assim como as estruturas linguísticas e gramaticais dessas duas línguas. (...) Confessou-me que o interesse dela, no momento, estava voltado para algumas línguas faladas pelos índios brasileiros. Queria aprender pelo menos duas: maxakali e o nheengatu. (EVARISTO, 2016, p. 69-70)

Quando Conceição nos apresenta uma protagonista negra intelectual, poliglota, viajada, ela está rasurando os imaginários que vêm as mulheres negras como “só corpo sem mente” (HOOKS, 1995, p. 469). O conto não revelou imaginários de mulheres sexualizadas, como afirmou bell hooks estar presente na cultura ocidental. Entretanto, ao apresentar uma protagonista negra intelectual, a escrita de Evaristo nos traz uma nova representação de mulher negra que contradiz aos imaginários sociodiscursivos negativos associados a elas, conforme discutido acima. Há, portanto, nesse caso, uma ressemantização dos imaginários por meio de novas representações que dignificam as mulheres negras, construindo uma imagem oposta ao que se tem impressa na memória coletiva da sociedade.

235

Mas vale ressaltar que Mary teve que lutar contra as dificuldades impostas pelo sistema educacional brasileiro para prosseguir com seu propósito de galgar conhecimento. Sueli Carneiro (2011, p. 92), discorrendo acerca dos processos educacionais no Brasil que poderiam ser a chave para a mobilidade social, afirma que o “aparelho educacional tem se constituído como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual dos racialmente inferiorizados” justamente pelo rebaixamento constante das condições dos negros, bem como por meio da negação dos mesmos como sujeitos do conhecimento. Ou seja, reforça-se sempre os imaginários que colocam os afrodescendentes, sobretudo as mulheres, como incapazes de serem detentores do conhecimento, o que acaba levando-os ao um “processo de banimento social” devido à exclusão das oportunidades educacionais (CARNEIRO, 2011, p.92).

Mary Benedita teve que enfrentar um difícil processo que exigiu que a personagem saísse do seu lugar de origem e rompesse com suas raízes para poder ir em busca de oportunidades. A presença da tia, que atuava num ambiente profissional dado à intelectualidade, foi determinante para as conquistas da protagonista. Em outras palavras, não é fácil para uma mulher negra e pobre conquistar seus sonhos. No entanto, o que essa narrativa nos revela é que as representações sociais das mulheres negras na literatura precisam romper com os imaginários de sempre para dar lugar a novos imaginários. Desse modo, a mulher negra pode ser o que ela quiser, visto que ela tem desejos que são lhes próprios, subjetivos. Se o que ela quer é conhecer novos espaços, ter acesso ao conhecimento, ela pode e deve. Isso não pode ser visto apenas como a aspiração dos homens brancos, como está imbricado no patriarcado.

Outro aspecto a ser analisado discursivamente nesse conto é a presença do patriarcado. Percebemos na personagem Mary um forte sentimento de realização, no entanto, atravessa o enredo um cortante sentimento de dor vivenciado tanto por ela quanto por sua tia. Na personagem Aurora, essa dor pode ser

traduzida pelo nome de solidão, sendo mais evidenciado em uma cena na qual ela toca seu violino para a sobrinha misturando o som das notas ao do seu choro-soluço. É que dificilmente uma mulher consegue conquistar certos objetivos sem ter que pagar um alto preço cobrado pelo patriarcado.

O patriarcado pode ser definido como um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõe papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos, sendo as pessoas cisgêneras aquelas não cabíveis, necessariamente, mas masculinidades e feminilidades duais hegemônicas. (AKOTIRENE, 2018, p. 112)

É possível comprovar a presença do patriarcado através de várias cenas descritas no conto, o que comprova que as personagens Mary Benedita e Aurora viveram subjugadas a esse sistema que modela a cultura e que oprime as mulheres. Essas personagens, oriundas de uma cidade do interior com poucas oportunidades de aprendizagem escolar, vieram de uma família nuclear, o que só assevera os papéis sociais de gênero prescritos pelo patriarcado: “Como uma menina [Mary] nascida em Manhãs Azuis, a sétima de dez filhos, no seio de uma família de pequenos lavradores, poderia ganhar o mundo (...)” (EVARISTO, 2016, p. 71). “Havia anos que ela [Aurora] não via o irmão; meu pai e minha mãe, ela só vira no dia do casamento dos dois” (EVARISTO, 2016, p. 73). Além disso, de uma família religiosa: “Correndo, entrava [Mary] esbaforida pela igreja adentro, assustando o padre e envergonhando a família” (EVARISTO, 2016, p. 71). “Rezas de minha mãe e de minha madrinha, junto ao altar da Senhora das Graças (...). Nada que pudesse ser curado com chazinhos, benzeções, rezas e promessas” (EVARISTO, 2016, p. 72). A religião, através de seus dogmas e tradição, reforça o sistema patriarcal.

236

A personagem tia Aurora era considerada como “desgarrada da família” por viver na capital sozinha, ou seja, não escolheu para si o destino comum às mulheres do patriarcado: casar-se para constituir uma família, procriar e viver submissa ao marido. Essa expressão, “desgarrada”, assim como a ideia de haver anos sem ver o irmão, pai de Mary, mais a surpresa do irmão ao vê-la disposta a ir a Manhãs Azuis em nome do pedido da sobrinha de morar com ela na capital denotam que Aurora fora isolada da família. Assim, a família de Mary não achava que Aurora fosse a pessoa indicada para servir de exemplo para a menina. Seus pais desejavam que sua vida seguisse na mesma direção que a deles e de seus demais filhos, e temiam pelo futuro da garota, pois o sistema de pensamento no qual estavam inseridos, os levavam a crer que uma mulher “se perderia” caso se afastasse daquele modelo de vida. Por isso, tentaram de todas as formas possíveis impedi-la de ir para a capital. Há, portanto, em toda narrativa, um machismo sutil, mas forte o suficiente para causar sentimentos de dor e abandono nas personagens.

O conto revela que Mary é uma artista que pinta parte de suas telas, as que ela classifica como as melhores, com seu sangue íntimo, o menstrual, ou com sangue oriundo dos cortes que ela cindia sobre sua pele.

Pinto e tinjo com o meu próprio corpo. Um prazer táctil imenso. Uso os dedos e o corpo, abduco do pincel. Tinjo em sangue. Navalho-me. Valho-me como matéria-prima. Tinta do meu rosto, das minhas mãos e do meu íntimo sangue. (...) Contemplei as mãos e o rosto da artista, percebi, então, que em sua pele negra sobressaíam vários queloides. Imaginei dores e ardências. Veja esse quadro – e sua voz me pareceu também sangrante. – São os meus melhores. São os mais de mim. E, misturando palavras e gestos, suas mãos, pele esculpida, fonte jorrante de matéria-prima de sua arte, iam me oferecendo aflitas molduras, retiradas de uma sacola de papel (...). (EVARISTO, 2016, p. 80)

Depreende-se nessa passagem muito mais do que um fazer artístico original e excêntrico. Há dor impressa nas obras de Mary Benedita. É a interlocutora de Mary no conto, aquela que irá contar sua história, quem percebe essa dor, como se pode ver através das expressões “dores e ardências”, “voz sangrante” e



“aflitas molduras”, demonstrando que Mary não ficou isenta do sofrimento de ter de viver apartada do seio familiar. No entanto, isso não significa que Mary foi infeliz em sua escolha de trajetória de vida. Muito pelo contrário. A personagem descreve que é com imenso prazer tátil que faz de si mesma matéria-prima, ao passo que seu próprio corpo vai se tornando uma tela viva esculpida, visível a todos como corpo-história. Logo, Mary encontrou muito mais do que apenas um meio de canalizar sua dor, mas criou uma forma de (re)existência.

As feministas negras costumam defender a ideia de que em uma sociedade em que as mulheres negras se veem oprimidas por todos os lados, o que lhes resta é resistir, (re)existir. Assim, através dessa postura da protagonista, a escrita evaristiana nos mostra a força e a resiliência da mulher negra, revelando o modo como muitas lidam com seus sentimentos sem se entregar à dor que diariamente enfrentam. Não há aqui mais uma construção estereotipada dessas mulheres, porém uma nova representação que não se encaixa nos imaginários sociodiscursivos impregnados na memória coletiva da sociedade.

CONCLUSÃO

O lugar de voz da mulher sempre foi um lugar de opressão e silenciamento, devido ao modelo de sociedade patriarcal no qual estamos inseridos. As mulheres negras, no entanto, encontram-se em maior condição de desigualdade social, porque, junto com o racismo, vem sobre elas uma série de estigmas e estereótipos que as colocam em posição de subalternidade. Por esse motivo, apesar de o feminismo (tomado de modo geral) ser considerado de grande importância para a redução das disparidades entre homens e mulheres, o feminismo negro surge para lutar contra um contexto opressor que, de modo interseccionado, subjuga a mulher negra a um sistema racista, sexista e classista.

A literatura, “espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos”, conforme a escritora Conceição Evaristo (2005, p. 2), tem se constituído um espaço em que “se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra”, o que só reforça estigmas e preconceitos. Assim, uma escrita que busque abrir espaço para que a voz da mulher negra seja ouvida e, assim, seu direito à representação seja resgatado, é uma escrita que converge para os mesmos ideais defendidos pelo feminismo negro.

Através da análise do conto *Mary Benedita*, percebemos que a escrita evaristiana, em vez de reproduzir os discursos hegemônicos ou uníssonos presentes nos textos literários canônicos, apresenta novas perspectivas representacionais acerca da mulher negra. O discurso presente no conto evocou imaginários sociodiscursivos do patriarcado, sendo visíveis em toda a esfera familiar de Mary: na figura da família nuclear, na presença de um sistema religioso, no tratamento da família direcionado à tia Aurora, bem como na oposição à decisão de Mary de morar na capital. A evocação desses imaginários serviu para a elaboração de um contradiscurso, que se dá, principalmente, pela insistência da protagonista em romper com o sistema patriarcal para dar prosseguimento à busca pelos seus sonhos. Somente assim foi possível a representação de uma mulher negra intelectual.

Não existe na memória coletiva brasileira imaginários sociodiscursivos de mulheres negras intelectuais, tampouco protagonistas de suas histórias. Isso se dá porque estão sempre tendo suas histórias contadas por terceiros, sendo coadjuvantes nas narrativas, quando não, antagonistas mesmo. Seus nomes não estão escritos nos livros de história, nem como personagens na literatura, mostrando sua contribuição intelectual em algum âmbito. Assim, ao apresentar uma protagonista negra intelectual, Evaristo propõe uma nova representação social para as mulheres negras, o que contribui para a formação de novos imaginários sociodiscursivos que poderão, com o tempo, integrar a memória coletiva do brasileiro, levando-o a comunicar sobre as mulheres negras imagens humanizadas, despidas de estigmas e estereótipos.



REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte - MG: Letramento: Justificando, 2018. MOREIRA, Núbia Regina. *A organização das feministas negras no Brasil*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade social no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Tradução de André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v.7, p.571-591, jan./jun. 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Rio de Janeiro, v.3, n.2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- HOOKS, Bell. *Não sou eu uma mulher*. Mulheres negras e feminismo. 1ª ed. 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2014.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



O CRIME EM MULHER DE JUAN DE CLAUDIA EID

Euler Lopes Teles¹

CLAUDIA EID: UMA DRAMATURGA LATINO AMERICANA

Para além da leitura, o texto dramático é um texto à deriva das possibilidades de encenação, esse tipo de gênero literário pressupõe um espectador, ele é lido, mas se espera que também seja visto. No dramático, a distinção entre o narrador e aquilo que é narrado geralmente desaparece e é o mundo que se apresenta autônomo. Nele, as personagens são independentes do narrador, mas, mantém a subjetividade da lírica ao falarem por si. Nesse tipo de gênero, portanto, “não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na épica), mas presenciamos a ação [...] como expressão imediata de sujeitos (como na Lírica)” (ROSENFIELD, 2014, p. 29, grifos do autor).

Para Moreira (2012), durante muito tempo o conceito de dramaturgia esteve associado diretamente à drama, e à criação do texto que é encenado. Entretanto, a partir do século XX há uma expansão do conceito, não o restringindo apenas ao que é escrito. O texto dramático é feito para ser encenado, quem o escreve tem consciência de que ele “sofrerá” a interferência de outros profissionais-artistas – atores, diretores teatrais, iluminadores, cenógrafos, etc. – que contribuirão a partir de suas perspectivas, adicionando outros signos pertencentes às suas linguagens. Até ser apresentado ao espectador, o texto adquire novas camadas de significados que são sobrepostos, interpostos, misturados ao texto propriamente escrito.

239

O público, ao assistir um espetáculo teatral não se confronta com apenas significantes do dramaturgo, tal como um leitor perante qualquer obra literária, mas sim, com a mescla de múltiplos “autores”, assim surge o espetáculo teatral. É por isso que na contemporaneidade, pode-se falar em dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia do diretor, entre outros. Como considera Moreira:

Pode-se dizer que hoje, muitas vezes, é a encenação que gera o texto dramático e não o contrário, ou, ao menos, pode-se afirmar que os dois são construídos simultaneamente, sem a sobreposição de um sobre o outro. Com espetáculos construídos quase que inteiramente em sala de ensaio, muitas vezes baseados na exploração dos elementos cênicos (como o espaço, a sonoridade, a visualidade), tem-se a criação de espetáculos que não têm na palavra ou no enredo o seu eixo de significação primordial, mas nos elementos que o constituem, na cena. (MOREIRA, 2012, p. 24)

Cláudia Eid Asbún nasceu em 26 de abril de 1976 em Santa Cruz de la Sierra. Dramaturga, Diretora e Atriz, atualmente reside na cidade de Cochabamba, onde tem desenvolvido sua carreira teatral. Formada pela Casa de Américas de Madrid em 2004, no ano seguinte funda a Companhia El Masticadero, levando a cena obras montadas e apresentadas em diversos países, a exemplo de *Desaparecidos*, *A Partida de Petra*, *Princesas*, *Mulher de Juan* e *O desejo*. Inclusive, uma das suas obras *Desaparecidos* é um marco na dramaturgia contemporânea da Bolívia, como afirma Muñoz (2014) na introdução do livro *Antologia del Teatro Boliviano contemporáneo*

“Es relevante el estreno de la obra de Claudia Eid, *Desaparecidos*, en el 2005, cuyo tema es el lamento de los hijos por la ausencia del padre. En términos simbólicos, esta pieza dramatiza precisamente una

1 Mestre/UFS eulerlopes@gmail.com

ruptura generacional: codifica las voces de los hijos que desean continuar su existencia cooperándose los unos a los otros, sin el apoyo de la generación anterior. O, em términos de escritura dramática, se proponen continuar sin precursores literários. Es más, los dramaturgos de la generación anterior nacieron entre el 1946 y 1962, de modo que ellos presenciaron e inclusive sufrieron la represión política de los años 70 e 80. En cambio, los dramaturgos de la presente generación recién nacieron a partir de los 70, de modo que la represión política, las torturas, muertes y exilios les son realidades ajenas, no forman parte de su experiência vivencial” (MUÑOZ, 2004, p.15-16)

Claudia Eid tem se destacado no cenário da dramaturgia latino americana, seus textos inclusive tem tido diversas montagens no Brasil. Se por uma lado, como salienta Muñoz, ela rompe com um tipo de narrativa que representa e põe em discussão as marcas que as ditaduras deixaram na arte latino-americana, sua dramaturgia tem se preocupado com questões atuais como o abandono, a homossexualidade, os desejos, feminismo e feminicídio como é o caso de Mulher de Juan.

Para Munk (2016), a dramaturgida de Asbún rompe com os discursos políticos anteriores, mas, preservando sim um compromisso com a memória e a política sendo “inegável a presença de questões comuns a vários países latino-americanos tais como a repressão dos regimes de exceção, a marginalização do corpo, seus desejos e diferenças, e, sobretudo, a complexa relação entre esquecimento e memória” (MUNK, 2016, p. 93), Entretanto, para além das contribuições temáticas, a obra de Asbún traz uma discussão formal sobre a dramaturgia, numa aproximação com a performance que acaba reforçando a ideia de *presentificação* da arte dramática.

MULHER DE JUAN: A PERFORMANCE DO CRIME

240

Para Carlson (2011), o termo performance tem se tornado muito popular nos últimos anos, fazendo parte de diversas atividades artísticas, incluindo a literatura Há entre todos – acadêmicos e artistas – uma necessidade de saber do que realmente se trata a performance. Como há uma infinidade de termos que cercam o tema, é importante saber como ponto de partida que se trata de um conceito constantemente contestado. Ou seja, ainda não há entre os pensadores e fazedores da performance, um acordo estabelecido sobre sua definição, sendo, portanto, tudo passível de ser problematizado e questionado.

Há muitos posicionamentos sobre a performance e há quem acredite que deve-se tentar conciliar todos para conseguir ter uma visão ampla sobre sua riqueza. O fato incontestável é que a performance permitiu que a representação teatral se ampliasse de forma nunca vista e imaginada. Inicialmente, a acepção do termo enfrentou debates, já que toda arte sempre carregou, em si, um teor performático.

No contemporaneidade, a performance tem ganhado muito espaço exatamente por revelar e refletir esse “mundo com excessivo auto-conhecimento, reflexivo, obcecado com simulações e teatralizações em todos os aspectos da sua consciência social.” (CARLSON, 2011, p. 30) e assim, ela consegue adentrar em questões que perpassam “o que significa ser pós-moderno, a busca de uma subjectividade e identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder e os vários desafios disruptivos que se colocam ao gênero, a raça e a etnicidade” (CARLSON, 2011, p. 30).

Com o surgimento e propagação da performance, o dramaturgo tem o seu trabalho modificado. Com a perda da predominância do texto dentro da montagem teatral, a dramaturgia passa a agregar outros valores simbólicos dentro da criação. Surgida entre os anos 60 e 70, a performance permitiu o diálogo entre as artes, assim, as práticas artísticas passaram a ser pensadas de formas mais intercambiáveis, num processo de verdadeira contaminação. Entre as mudanças operadas pela performance temos:



a subversão dos padrões estéticos vigentes (principalmente aqueles tidos como convencionais e hegemônicos), a viabilidade do convívio de distintas artes (a partir da inclusão de novos elementos tecnológicos, contextuais e ideológicos) e a instauração de um terreno baseado no âmbito experimental. (RODRIGUES, 2018 p.49)

Em *Mulher de Juan*, temos a história de uma artista plástica, Elena, nos momentos que antecedem a sua primeira exposição, no instante ato em que recebe o crítico – simulacro da recepção do público – que determinará o parecer sobre a obra, “a pieza”, a ser exposta no fim do texto. Ao longo da leitura da obra de Asbún, é inevitável a comparação entre os dois campos das artes, o teatro e a exposição. Inclusive o termo “pieza” – que tanto serve para designar a peça, escultura, como peça, espetáculo teatral – é um trocadilho que aproxima esses dois campos de atuação artística, colaborando com a ideia de contaminação proposta pela performance.

O discurso engendrado por Elena subverte a lógica de um texto dramático tradicional, trata-se muito mais de um discurso sobre a poética de uma obra, uma palestra que antecede uma exposição, uma fala que abre uma galeria de artes. A progressão textual rompe com articulações lógicas, com fluxos de pensamentos ou até mesmo descrições de ações que possam ou não vir a ser cênicas, estruturadas de tal forma que podem ganhar sentidos completos quando deslocados ou lidos de forma diferentes, carregando consigo mensagens gerais da obra, a exemplo de “Soy de las que se casó muy jovem.” (ASBÚN, 2015, p. 235) “La beleza de la pieza.” (ASBÚN, 2015, p. 235) “Es mi vida” (ASBÚN, 2015, p. 235) “Pero entonces no me levante la voz” (ASBÚN, 2015, p. 236) “Yo soy una artista.” (ASBÚN, 2015, p. 236) “El discípulo mata al maestro,” (ASBÚN, 2015, p. 237) “No me grite.” (ASBÚN, 2015, p. 237) “Quiero que vuelvas a ser más fuerte que yo!” (ASBÚN, 2015, p. 239) , “Las mujeres matan e matan.” (ASBÚN, 2015, p. 242) “La obra es la obra, es una pieza de arte.” (ASBÚN, 2015, p. 243) “Una mujer maltratada tiene una licencia virtual, para hacer daño a su marido. A sus hijos, no” (ASBÚN, 2015, p. 243) “Disculpe señor crítico , pero esto es sólo para mujeres, por eso usted no entende la obra” (ASBÚN, 2015, p. 244) “El silencio de la crítica” (ASBÚN, 2015, p. 249)

241

Essas orações apresentadas ao longo dos textos como se fossem versos independentes trazem o sentido geral do enredo. A batalha de Elena por ser considerada artista, a violência a que estão expostas as mulheres, os conflitos com a crítica neles contidos, e lançados de forma direta, dão pistas do que se trata a obra e também demonstra o caráter de experimentação da linguagem. De certa forma, Asbún confronta os limites do texto e põe em cheque práticas literárias hegemônicas.

Rodrigues enumera “alguns operadores para essa articulação teórica entre a performance e as textualidades [...] como: o caráter político, o performer, o espectador como participante, a corporeidade, o tempo-duração e o texto da performance”. (RODRIGUES, 2018, p.52) Em *Mulher de Juan* temos o caráter político de refletir sobre a dinâmica patriarcal das artes e de certa forma da sociedade, a protagonista Elena pode ser vista como uma performer, pois, encontra-se no momento mesmo de inaugurar sua exposição, o espectador é convocado através de suas falas a contribuir ativamente, numa projeção da crítica, o corpo está presente como constituição de uma obra – no caso o corpo de Juan é a grande obra, o texto não muito longo corrobora com o tempo instantâneo e de *presentificação* que a performance quer ter.

A questão do espaço destinado às mulheres nas artes, exposta desde o título, ao denunciar como Elena vive à sombra de seu marido artista, dando a entender que foi silenciada por ele, assim como sua conflituosa relação com o crítico denota a misoginia existente nos meios das artes que historicamente valoriza as produções masculinas em detrimento das produções femininas, e, assim, contribui com “a ideia de presentificação política e ideológica, característica que outorga aos processos vivenciados, um viés performativo.” (RODRIGUES, 2018, p.49)

Na relação entre dramaturgia e performance, não interessa o que é a história, mas como ela está sendo feita. Durante a leitura de *Mulher de Juan*, o que prepondera é como ela prepara a abertura da exposição. Asbún permite vermos o texto como um percurso, como um roteiro de exposição. Para Rodrigues, “no âmbito

dramatúrgico, suas considerações deslocam o pensamento em torno do texto para a topografia de sua práxis” (RODRIGUES, 2018, p.51). A ideia de experimento artístico existe em *A mulher de Juan* no próprio contexto da “narrativa” de Elena, mulher que experimenta expor uma obra que ainda aguarda a aceitação da crítica para ser de fato considerada obra. Assim, a sensação que temos é de que o espetáculo, como a “pieza” da protagonista está sendo ainda construída diante de nossos olhos.

MULHER DE JUAN: UMA DRAMATURGIA CRIMINOSA.

Ludmer (2002) trata do delito em todos os sentidos do termo. Para ela, o crime faz parte da ótica do capitalismo e o criminoso é um produtor que produz muitas coisas, empregos e mercadorias, e movimentando diversos setores da sociedade, entre eles, as artes e a literatura. O criminoso é útil e acaba sendo visto como algo natural, tendo seu espaço na lógica do capital. Em *Mulher de Juan*, o crime de Elena acaba ganhando a categoria de arte, o corpo de Juan é a grande obra a ser exposta e apreciada pelo público, questionando assim, os limites da arte contemporânea e nos fazendo refletir acerca dos motivos que levaram Elena a fazê-lo, como podemos perceber no fragmento abaixo:

Una mujer mata a su marido em defesa própria.
Una mujer mata a su marido por não lavarse los pies.
Una mujer mata a su marido después de una fuerte discusión.
Una mujer mata.
Apuñala y se suicida.
Mata a su marido porque ya no podía verlo.
Por su forma infantil de caminar.
[...]
Mata a su marido, lo corta em pedazos y lo bota al inodoro.
Mata a su marido para cobrar el seguro, hacerse implantes de seno.
Mata a su marido y se siente aliviada, mata y se siente temerosa, desesperada y confiesa.
Las mujeres matan y matan.
Estás renaciendo .
Quieto!
!Quieto!
Dejame hacer.
Así me decías cuando pintabas.
Quieto! (ASBÚN, 2015, p.242)

242

Há na fala de Elena, uma necessidade de justificar o seu crime, a ver pela quantidade de motivos que elenca para uma mulher matar seu marido. A ironia consiste exatamente em que a banalização do homicídio dentro de um relacionamento acontece exatamente ao contrário. O número de feminicídios – homens que matam mulheres por motivos passionais, é infinitamente superior ao número de mulheres que matam homens. Assim, somos levados a entender que o crime sobre o corpo de Juan é uma obra rara, raríssima e por isso merece a exposição. O estranhamento consiste exatamente na dramaturgia inverter a ordem do que acontece na vida.

O crime é “uma fronteira móvel, histórica e mutante (os delitos mudam com o tempo), não só nos pode servir para diferenciar, separar e excluir, mas também para relacionar o estado, a política, a sociedade, os sujeitos, a cultura e a literatura” (LUDMER, 2002, p. 11). Nas ficções literárias, o crime figura como uma categoria que articula sujeitos e vozes, pondo em discussão posicionamentos políticos e conjunturas sociais. A mensagem retratada pela obra de Elena, dentro da obra de Asbún é de que se uma mulher chega a matar um homem, ela tem a especificidade de uma obra de arte, ela pode ser entendi-



da ou não por um crítico, mas um homem matar uma mulher, isso já acontece diariamente e não causa nenhum estranhamento.

No ato criminoso estão inscritas as diferenças sociais e quem detém a força e o poder de agir a seu bel prazer, mesmo que isso venha a afetar a vida de outros. Sendo o crime uma fronteira, por esta não ser “só o limite de um Estado, mas um instrumento conceitual particular: uma zona inclusiva-exclusiva, uma fissura que sutura. [...] fazem surgir um limite (onde há perigo, segredo, ilegalidade, clandestinidade) e afirmam a existência de uma diferença” (LUDMER, 2002, p. 129). A fronteira do crime marca uma diferença, e o da obra de Asbún denuncia qual corpo tem mais valor para a sociedade, e esse corpo ainda é o corpo do homem, homem este como Juan que detém a atenção das instituições avaliativas da arte e que violenta Elena ao condená-la ao silêncio e à sombra.

Para Ludmer (2002), o crime tornou-se um entretenimento, que alimenta as mídias e também a literatura. A violência, então, passa a ser matéria prima para a arte, ela atrai. Em *Mulher de Juan* o crime é a grande atração da exposição de Elena, é aquilo que ela implora para que vejam e entendam e acaba ganhando categoria de arte e de belo, como podemos ver:

“Meto el cuchillo em tu barriga.
Lo saco.
Meto outra vez el cuchillo y hago um hueco al lado.
Meto el cuchillo em tu pecho.
He llegado a tu corazón, hablame, dime cosas lindas, este es el momento, no dejes que este momento hermoso se desvanezca.
Parece que toda mi vida tiene sentido em en ese momento.
Los cortes.
Tu pedazos.
Las sábanas rojas.
Garota de Ipanema” (ASBÚN, 2015, p. 247)

243

Artaud considera a arte como um enigma e a relaciona com a peste, doença que dizimou milhares de pessoas na Idade Média, mas, essa relação “não é por ser [o teatro] contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 1993, p. 24-25). A revelação cruel que Asbún nos provoca é sobre a condição da mulher dentro da arte e sobre a banalização do seu corpo. Assim, Artaud considera o teatro como o tempo do mal e que há nele algo que se consolida a partir da crueldade, que é uma de suas propostas, entretanto, para ele, não se deve tomar o mal na perspectiva de feitos malignos que podemos praticar uns contra os outros, mas sim, “trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 1993, p. 76).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho se debruçou sobre a obra de uma dramaturga contemporânea, Claudia Eid, com o objetivo de entender como o texto literário é incorporado na atualidade nas montagens teatrais. Com isso, pretendemos que os estudos literários voltem o olhar para as produções dramáticas da atualidade, principalmente, as de autoria feminina e latino americana.

Pesquisar textos dramáticos latinos americanos de autoria feminina é entender que falamos de diversos lugares de exclusão, não apenas pelo fato de quem escreve ser mulher, mas também, pela questão



geográfica que não privilegiam os textos produzidos em países da América Latina. Além disso, esse trabalho quer contrapor o pouco prestígio que os textos dramáticos – especialmente os da atualidade – têm dentro das pesquisas acadêmicas.

Perceber como o crime é um tema recorrente na América Latina pelo seu contexto social, e como a mulher o discute de forma a criar fissuras na dinâmica da sociedade que lhe é imposta é reconhecer a contribuição das escritoras mulheres como a Cláudia Eid e da potência que sua arte chega nas pessoas.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CARLSON, Marvin. O que é performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs). *Gênero, Cultura Visual e performance: Antropologia*. Trad. Ana Maria Chaves, Joana Passos, Márcia Oliveria. Ribeirão: Ed. Húmus, 2011. pp. 23-31

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e textualidade*. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out.2009 Disponível em < http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf > Acessado em 31 de dezembro de 2016.

LUDMER, Josefina. *O corpo de delito: um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MOREIRA, Laura Alves. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectivas, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.



PERSONAGENS FEMININAS EM CANTO GENERAL E LATINOMÉRICA

Éverton de Jesus Santos¹

INTRODUÇÃO

Simone de Beauvoir escreve que “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens” (1970, p. 15), enquanto Michelle Perrot pontua que, “No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (2005, p. 33). O diálogo entre tais concepções vai na direção de uma exclusão feminina dos espaços de poder, de atuação na sociedade, de inscrição na História, mas, sobretudo, de uma representatividade que lhes acentuasse sua importância, como seres humanos, no curso do tempo, algo que por vezes é privilégio dos homens, detentores dos meios.

Primeiramente, compreendemos que o percurso da história das mulheres é um pré-requisito para se entender a postura de certas obras literárias, e também de seus escritores, no tocante ao destaque ou ao apagamento das figuras femininas. Isso porque, à medida que as demandas das mulheres foram se tornando lutas por igualdade, respeito, reconhecimento, voz, a literatura não ficou alheia a essa mudança de paradigma e buscou tanto inscrever mulheres no cânone (e fora dele) literário como também representá-las nas obras com maior relevo.

É daí que surge a proposta deste estudo, primeiramente voltado para uma releitura de textos de mulheres que ressaltam a necessidade de uma história escrita pela perspectiva feminina/feminista ou que resgate e valorize as contribuições delas que por vezes são esquecidas, como se somente os homens tivessem história e participação na História. Num segundo momento, por sua vez, adentraremos o universo do chileno Pablo Neruda, em *Canto general*, e do brasileiro Marcus Accioly, em *Latinomérica*, para verificar a forma como se dá ou não expressividade aos feitos das mulheres no plano histórico dessas epopeias, lançadas, respectivamente, em 1950 e 2001 –, ressaltando-se, desde já, que se trata de homens escrevendo acerca da história latino-americana a partir de eventos como a Conquista do subcontinente, a colonização, os movimentos de independência, os regimes ditatoriais, os imperialismos europeu e norte-americano, as lutas populares etc.

É nessa direção que nos interessa verificar, partindo dos poemas *corpora*, tanto a participação das mulheres no conjunto de acontecimentos que se convencionou chamar “História da América Latina” quanto a relevância delas no contexto das epopeias em questão.

ELAS ESCREVEM/SE INSCREVEM (N)A HISTÓRIA

Este tópico objetiva discutir alguns aspectos da relação entre as mulheres e a história tanto no que se refere ao modo como elas são caracterizadas quanto à forma como, para escrever e se inscrever (n)a história, é preciso uma organização dos meios e a possibilidade de se fazer ouvir e autorrepresentar, para, com isso, exercer a expressividade do ser mulher diante de um cenário de exclusão ao longo do tempo.

Iniciamos pela sergipana Maria Lígia Madureira Pina, em *A mulher na história*, obra cujo escopo é trazer à luz a vida de mulheres que, indo de encontro aos milênios de discriminação, objetificação, submissão, ta-

1 Doutorando pela Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Literatura e Recepção.

bus, preconceitos, demonstraram sua capacidade de subverter a ordem patriarcal e se inserir na sociedade e na cultura. Os trabalhos domésticos, a dependência econômica, os maridos tiranos, o machismo, tudo isso são forças antagônicas à emancipação feminina contra as quais é preciso lutar, ao mesmo tempo que se deve combater a violência sofrida por elas.

Ainda de acordo com a estudiosa, a discriminação contra as mulheres, que é um fato sócio-político-cultural, ocorre desde as mais antigas civilizações, fruto, por exemplo, da menstruação, da gravidez e da maternidade como condições biológicas que inferiorizariam as mulheres frente aos homens, superiores em força física. Além disso, como destaca Beauvoir (1970), na origem da história a escravização da mulher à função geradora é o que a torna presa ao espaço doméstico e a impede de participar da construção do mundo. No entanto, “A História é plena de mulheres fortes que lutaram contra os tabus, lutaram pela igualdade de direitos sociais, desde os tempos mais remotos” (PINA, 1994, p. 34), o que leva a concluir que é pelo poder de ação delas que tantas outras obtiveram direito ao voto e leis específicas que lhes resguardam direitos ou atualmente ocupam posição de destaque nas artes, nas ciências, na política, nos postos de trabalho, entre outras conquistas.

Já Mary Del Priore, por sua vez, assinala que a história das mulheres é também a “da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura”, bem como “do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores dos seus sentimentos” (2007, p. 07). Isto posto, compreendemos que a complexificação da questão que envolve a escrita da história das mulheres e/ou pelas mulheres corresponde a tudo aquilo que envolve o ser humano e suas relações, sendo necessária para o entendimento da história em sua generalidade. Acrescente-se a isso, ainda, que uma história das mulheres serve, ao fim e ao cabo, para fazê-las viver, ser, existir, como explica Del Priore (2007), à medida que fatos, ideias, perspectivas podem ser explorados para alargar a reflexão sobre o mundo contemporâneo, mas sobretudo sobre a maneira como foram construídas as ideologias sexuais que levaram à submissão feminina e ao silenciamento das mulheres através dos tempos.

É por isso que a historiadora questiona: “Teria então chegado o tempo de falarmos, sem preconceitos, sobre as mulheres? Teria chegado o tempo de lermos, sobre elas, sem tantos *a priori*?” (DEL PRIORE, 2007, p. 08), uma vez que é preciso superar a ideia de dificuldade de construção da história das mulheres em face do mascaramento que a fala dos homens fazia das figuras femininas e suas vozes no cenário histórico, estabelecendo como pontos de partida e de chegada, como também marcadores do percurso, uma história masculina, heterossexual, branca, cristã, aristocrática, ocidental etc.

Assim, não apenas tem havido silenciamento sobre a presença das mulheres na História como também a exclusão delas, o que Perrot assim pontua:

Da História, muitas vezes a mulher é excluída. É-o primeiramente ao nível do relato, o qual, passadas as efusões românticas, constitui-se como a representação do acontecimento político. [...] O “ofício do historiador” é um ofício de homens que escrevem a história no masculino. Os campos que abordam são os da ação e do poder masculinos, mesmo quando anexam novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental”, ela fala do Homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade. Célebres – piedosas ou escandalosas –, as mulheres alimentam as crônicas da “pequena” história, meras coadjuvantes da *História!* (1988, p. 185).

É nesse estado de coisas que se manifesta a exclusão das mulheres, haja vista a predominância masculina nos espaços de poder – seja na economia, na política, na cultura, na escrita da história. Conforme Perrot (1988, p. 186), o texto feminino é “quantitativamente escasso”; “a mulher é observada e descrita pelo homem”; “tem dificuldade em se fazer ouvir”, e tudo isso gera o ocultamento, o enclausuramento, a carência de fontes, enfim, o silêncio sobre a história das mulheres, algo que também é visualizado pelo efetivo mutismo delas nas esferas políticas, uma vez que o universo feminino é, por vezes, o da repetição e do íntimo.



Ainda na percepção da estudiosa, as zonas mudas no que se refere ao passado feminino, como um relato “esquecido”, podem ser lidas pela via da obscuridade da reprodução, como se as mulheres “estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (PERROT, 2005, p. 09), portanto fora da História. Isso cria a condição de silêncio e subordinação que lhes é comum, tendo em vista que, pela visão bíblica, no início era o Verbo, que era Deus, o masculino. E, embora não estejam sozinhas no oceano de silêncio que traga a massa da humanidade, é a elas que ele pesa mais, em razão tanto da desigualdade dos sexos quanto da deficiência dos traços relativos às mulheres (PERROT, 2005).

E a subversão desse *status quo*, desse bloco de representações que imagina as mulheres mais do que as descreve e as conta, somente pode ocorrer pelo acesso delas aos meios de expressão, como o gesto, a fala, a escrita, seja por meio da alfabetização, da comunicação, da criação artística (leia-se literária) (PERROT, 2005). Tal ideia se conforma ao que é apresentado por Beauvoir ao dizer que “Se a História revela-nos tão pequeno número de gênios femininos é porque a sociedade as priva de quaisquer meios de expressão” (1970, p. 285), isto é, para que se constitua um conhecimento histórico acerca da atuação feminina, é preciso que as mulheres possam se autorrepresentar e ser protagonistas do heroísmo que lhes cabe.

Voltando a Perrot (2005), foi nas ciências humanas, no espaço acadêmico dos Estados Unidos, que se deu o nascimento de uma história das mulheres; com a explosão da perspectiva histórica, favoreceu-se o surgimento de novos objetos, entre eles as mulheres, ainda que não tenha mudado muito a condição feminina para além do que foi possibilitado compreendê-la melhor. Além disso, como destaca Beauvoir (1970), seria preciso que houvesse meios concretos que permitissem a união delas em uma unidade que se afirmasse em se opondo, criando, com isso, uma identidade comunitária feminina em busca de combater a opressão e reivindicar seu lugar outro na escrita de uma História feita por mulheres sobre mulheres.

É por isso que Joan Scott mostra a relação entre história das mulheres e política, visto que, para além de uma narrativa linear, há a necessidade de produzir conhecimento a partir de estudos dinâmicos que levem em conta, “ao mesmo tempo, a posição variável das mulheres na história, o movimento feminista e a disciplina da história” (1992, p. 65). Além disso, a partir de um lugar de fala feminino que escreve a história focando nas mulheres, incorre-se na modificação da “história”, investigando o estabelecimento do significado deste termo; põe-se em cheque a prioridade dada à “história do homem” em detrimento da exclusão das mulheres, nessa hierarquia estabelecida por causa da diferença sexual, como sujeitos históricos nos relatos; e, mais fundamentalmente, desafia-se a ideia de Homem universal enquanto objeto da história e competente e perfeito instrumento de sua escrita (SCOTT, 1992).

247

Um dos ganhos trazidos pela história das mulheres foi a confirmação de que há, em realidade, uma categoria “mulheres” cuja existência traz à baila as necessidades inerentes a esse ser, bem como “seus interesses e suas características, dando-lhe uma história” (SCOTT, 1992, p. 84). Com isso, nota-se a ameaça radical que a história das mulheres expõe, pois desafia a história estabelecida, especialmente porque, segundo a estudiosa, é preciso que sejam remodelados os termos, padrões e suposições inscritos na história objetiva, neutra e universal, já que essa visão da história trazia, em sua própria definição, a exclusão das mulheres.

Diante do exposto, tendo adentrado as sendas da condição feminina que por vezes são evidenciadas por estudos como os anteriormente abordados, entendemos que a escrita da história e a valorização da participação feminina na história são espectros de um mesmo problema: a forma como as mulheres são vistas, representadas e reconhecidas nos mais variados espaços da sociedade.

A seguir, *Canto general* e *Latinomérica*, epopeias selecionadas para este estudo, serão visualizadas a partir da análise, no texto literário, da presença das mulheres nos relatos acerca da história latino-americana empreendidos, respectivamente, por Neruda e Accioly.

FIGURAS FEMININAS EM CANTO GENERAL E LATINOMÉRICA

No que diz respeito ao plano histórico de uma epopeia, ele se estrutura, segundo Christina Ramalho, “pelos fragmentos da realidade objetiva” (2013, p. 26), isto é, compõe-se da camada eminentemente histórica que sustenta o relato. Como diz a autora, é preciso notar, de antemão, que a inventividade do plano histórico se encontra na possibilidade de o/a poeta, ao entrar em contato com a História, de forma abstrata, criar novos enfoques da história tradicional, novas leituras, e isso a partir da empatia com historiadores e da coleta de versões dos fatos apresentados. Quanto ao enfoque desse plano, citam-se três categorias de análise, a saber: 1. Quanto às fontes pode ser i. explicitamente referenciado ou ii. não explicitamente referenciado; 2. Quanto à apresentação pode ser i. linear ou ii. fragmentada; e, por fim, 3. Quanto ao conteúdo pode ser i. especificamente histórico ou ii. predominantemente geográfico (RAMALHO, 2013, p. 109).

Apesar de não fazermos uso, neste estudo, das categorias mencionadas, mas sim da noção de plano histórico, uma vez que as figuras femininas a serem abordadas vinculam-se de alguma forma a ele, faz-se importante caracterizá-lo, para conhecê-lo. A seguir, adentrando o contexto de *Canto general* e *Latinomérica*, apresentaremos, como resultado do mapeamento das obras, um quadro contendo as referências dessas figuras e a quantidade de ocorrências no plano histórico, para, a seguir, tecer algumas considerações acerca do que for constatado. Vejamos.

Quadro 01. Ocorrências de figuras femininas em *Canto general* e *Latinomérica*.

| | |
|-----------------------------|--------|
| Canto general | |
| Mama Occlo | 1 |
| Manuela Beltrán | 1 |
| Ramona Parra | 3 |
| Inés Suárez | 2 |
| Rosaura | 1 |
| Margarita Naranjo | 1 |
| Benilda Varela | 1 |
| Rosario | 1 |
| Latinomérica | |
| Susana | 1 |
| Isabel | 1 |
| Felipa Muñiz de Perestrello | 1 |
| Beatriz Enríquez | 1 |
| Mama Oclo; Mama | 1 cada |
| Imperatriz Leopoldina | 1 |
| Maria Antonieta | 1 |
| Margaret Thatcher | 1 |
| Malinche | 2 |
| Micaela | 1 |
| Joana D’Arc | 1 |
| Helô Pinheiro | 1 |
| Joaquina | 1 |
| Sônia | 1 |
| Beth Mendes | 2 |
| Flávia Schilling | 1 |
| Lilian Celiberti | 1 |
| Hebe de Bonafini; Hebe | 2 cada |
| Dagmar | 1 |
| Manuela Saéns | 1 |
| Mary Todd | 1 |



| | |
|--------------------|---|
| Rainha Beatriz | 1 |
| Elizabeth II | 1 |
| Coretta Scott King | 1 |
| Alfonsina Storni | 2 |
| Concha Urquiza | 1 |
| Gabriela Mistral | 1 |
| Sor Juana Inés | 1 |
| Rachel | 1 |
| Clarice | 1 |
| Cecília | 1 |
| Francisca Júlia | 1 |
| Henriqueta Lisboa | 1 |
| Gilka Machado | 1 |
| Auta de Souza | 1 |
| Safo | 1 |
| Zila Mamede | 1 |
| Mercedes Sosa | 2 |
| Maria Tebana | 1 |
| Carmen Miranda | 1 |

Elaboração: O autor (2019).

Num primeiro momento, antes de lançarmos luz sobre a forma como a presença feminina é destacada no plano histórico dos poemas épicos em questão, é preciso elucidar, de modo sintético, quem são as figuras mencionadas: Mama Occlo – esposa de Manco Cápac, fundador do Império Inca; Manuela Beltrán – neogranadina que organizou uma revolta camponesa contra o excesso de impostos em 1780; Ramona Parra – comunista chilena morta em um massacre na Praça Bulnes, em Santiago, a 28 de janeiro de 1946, quando a polícia metralhou a multidão; Inés Suárez – conquistadora que ajudou a tomar o Chile e a fundar a cidade de Santiago; Rosaura, Margarita Naranjo e Benilda Varela – mulheres do povo com quem Neruda teve contato durante o período em que estava sendo perseguido pelo governo chileno; Rosario – referência cifrada ao nome poético de Matilda Urrutia, terceira esposa de Neruda; Susana – mãe de Cristóvão Colombo; Isabel – Rainha de Castela; Felipa Muñiz de Perestrello e Beatriz Enríquez – foram companheiras de Cristóvão Colombo; Imperatriz Leopoldina – arquiduquesa da Áustria e primeira esposa do imperador D. Pedro I; Maria Antonieta – arquiduquesa da Áustria e rainha consorte da França e Navarra; Margaret Thatcher – serviu como Primeira-Ministra do Reino Unido; Malinche – índia que foi dada de presente aos espanhóis e dominava tanto a língua dos astecas quanto a dos maias; Micaela – esposa de Tupac Amaru; Joana D’Arc – heroína francesa e santa da Igreja católica; Helô Pinheiro – musa inspiradora de Tom Jobim e Vinicius de Moraes para a canção “Garota de Ipanema”; Joaquina – professora do poeta Marcus Accioly; Sônia – guerrilheira do Araguaia; Beth Mendes – atriz e militante política brasileira, torturada por Ustra; Flávia Schilling – intelectual brasileira perseguida pela ditadura uruguaia; Lilian Celiberti – ativista uruguaia sequestrada em 1978 pela Operação Condor, no Cone Sul; Hebe de Bonafini – ativista argentina pelos direitos humanos e uma das fundadoras da associação Mães da Praça de Maio; Dagmar – adolescente de origem sueca desaparecida durante a ditadura argentina; Manuela Saéns – revolucionária que lutou pela independência das colônias sul-americanas; Mary Todd – esposa de Abraham Lincoln; Rainha Beatriz – foi rainha dos Países Baixos até 1980; Elisabeth II – rainha do Reino Unido; Coretta Scott King – escritora e ativista dos direitos iguais dos negros e das mulheres; Alfonsina Storni – poeta argentina; Concha Urquiza – poeta mexicana; Gabriela Mistral – poeta chilena; Sor Juana Inés – freira e poeta mexicana; Rachel [de Queiroz], Clarice [Lispector], Cecília [Meireles] – escritoras brasileiras do Modernismo; Francisca Júlia, Henriqueta Lisboa, Gilka Machado, Auta de Sousa, Zila Mamede – poetas brasileiras; Safo – poeta grega da ilha de Lesbos; Mercedes Sosa – cantora argentina; Maria Tebana – cordelista nordestina; Carmen Miranda – cantora e atriz brasileira, de nacionalidade portuguesa.

Entendemos que, como *a priori*, é importante situar as figuras femininas mencionadas nos poemas, para que, tendo em vista seu papel e sua relevância nos determinados contextos em que se inseriram (na sociedade, na política, na literatura, na conquista de territórios, na atuação em movimentos sociais, na perseguição política, na parceria com o masculino, inclusive), possamos ter ao menos uma noção de por que foram inseridas nos relatos de Neruda e Accioly acerca da América Latina.

Principalmente no que concerne a *Canto general*, é notável a pouca quantidade de mulheres citadas, algo que Enrico Santí já apontou sobre a obra, em que “sólo cien de los más de quince mil versos del libro están dedicados a mujeres” (2011, p. 88)². Mas não apenas no nível do verso essa presença se torna pouco significativa, muito menos no nível da quantidade de ocorrências; em sentido mais amplo, trata-se de uma questão de relevância das mulheres como sujeitos da História, uma vez que as contribuições femininas não podem ser excluídas das conjunturas relacionadas à Conquista, à invenção, ao desenvolvimento do subcontinente latino-americano. No caso de Accioly, por sua vez, há um número considerável de referentes e certa variedade de figuras femininas, o que demonstra um reconhecimento maior da participação delas no contexto que tem como base os quinhentos anos de história da América Latina, embora haja, inegavelmente, uma predominância de referentes masculinos na epopeia, a exemplo da grande lista de descobridores, conquistadores e exploradores, bem como de chefes de Estado, ditadores, escritores etc.

Em se tratando de obras enciclopédicas que trazem catálogos – um extenso rol de referentes das mais variadas categorias –, tomaremos o caso exemplar dos escritores mencionados nas epopeias sob análise. Mapeamos, em *Canto general*, 41 escritores – entre poetas, romancistas –, passando de Quevedo a Poe, de Maiakovski a Castro Alves, de Lorca a Teócrito, de Whitman a Sarmiento, entre tantos outros. Mas não é citada nenhuma escritora, como se mulheres não escrevessem literatura. Há, assim, um apagamento das figuras femininas no campo da arte, não só no da Literatura, algo que aparece como uma falta de comunhão e reconhecimento entre o masculino (neste caso, o escritor Neruda) e o feminino (todas as escritoras, neste caso, (latino-)americanas). Accioly, por seu turno, é mais cuidadoso ao lidar com a presença feminina no cenário artístico; especificamente no tocante à literatura, conforme o Quadro 01, são mencionadas em *Latinomérica* 15 escritoras, entre poetas e romancistas, tanto brasileiras quanto de outros países americanos e além-fronteiras. No entanto, proporcionalmente, há uma quantidade bem mais expressiva de escritores, ao todo 157, compondo um diálogo com a literatura de cunho masculino, se assim se pode dizer. De Camões a Gonçalves Dias; de Goethe a Juan Rulfo; de Borges a Guimarães Rosa; de Homero a Rimbaud; de Pessoa a Bashô, de Baudelaire a Shakespeare, citando também Neruda, há uma profusão de referentes que demonstra a predominância, no imaginário acciolyno, da literatura produzida por homens, reservando-se às mulheres um lugar escuso, mínimo, aparentemente de menor relevância – algo que, numericamente falando, é perceptível.

Isto posto, essa perpetuação do olhar masculino sobre o feminino a partir de bases consolidadas na discriminação, nos tabus, na submissão – leia-se patriarcais, machistas, logo-falo-cêntricas – também vigora na literatura, especialmente quando o escritor não faz irromper as figuras femininas dando-lhes destaque e mostrando seu poder de ação. Nesse âmbito, é como se se considerasse que as mulheres não têm tido participação na História ou se houvesse a exclusão, por esquecimento ou falta de vontade de lembrar, de sua contribuição em favor dos esforços dos homens; porém, é necessário observar que Accioly inclui e dignifica as heroínas numa escala maior que Neruda, isso é notável, a despeito do pouco destaque dado à atuação delas no contexto do relato, com raras exceções.

Se optássemos por aceitar esse tipo de discurso que coloca a mulher à margem da história e da História, principalmente, deixaríamos de vislumbrar a importância delas na progressão da humanidade, como

2 “somente cem dos mais de quinze mil versos do livro estão dedicados a mulheres” (tradução nossa).



destacam Prado e Pellegrino (2016, p. 38) acerca da presença feminina no século XVIII, quando atuavam “como acompanhantes dos exércitos, como soldados, como mensageiras ou como animadoras da causa da independência”. Assim, mesmo sendo poucos os exemplos, como expõem as estudiosas, não se nega a participação das mulheres, algo que por vezes a falta de alusão a elas deixa entrever, e isso apenas reforça a hegemonia – não raro pautada no apagamento – do discurso masculino sobre o feminino, seja na escrita da História, seja na da Literatura, o que constitui um problema a ser resolvido, especialmente para que mais heroínas possam ter suas histórias contadas e seu valor, reconhecido.

Destarte, Neruda e Accioly – mais este do que aquele – incluem, na sua escrita poética da história latino-americana, alguns referentes femininos que, no plano histórico, funcionam como exemplos da presença feminina nas malhas da História, ainda que, por vezes, o destaque seja menor do que caberia ser dado. Em geral, os nomes são suscitados como simples menção, sem aprofundamento para especificar a relevância da atuação das mulheres tanto no relato quanto na História propriamente dita. Ademais, o heroísmo, que não deveria ser situado na questão sexual, pois não há apenas heróis, mas também heroínas, deveria partir de uma noção mais equitativa entre homens e mulheres, haja vista a presença delas nos mais diferentes campos e, inclusive, com poder de ação e atuação tão notável quanto o deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessa rápida exposição, a qual se mostra embrionária e superficial, fica a sugestão para outros estudos a respeito de *Canto general* e *Latinomérica* a partir das questões de gênero, uma vez que o tema não se esgota aqui e rende outras análises. O que esboçamos como contribuição da pesquisa é que pensar a presença feminina a partir de obras literárias abre um espaço de discussão que, para além de focar na diferenciação sexual, permite que sejam evidenciadas perspectivas que abordam as mulheres como objeto literário (no caso de personagens sem ligação com a realidade) ou que as tomam à História e as colocam como referentes literários.

O olhar a respeito de como Neruda e Accioly – homens, escritores, latino-americanos – tratam a presença das mulheres no tocante à participação delas na escrita da História mostra que, por vezes, há uma discrepância em relação à proeminência dada aos homens mais do que a elas. Ou melhor, não podemos prescindir de notar que a inferioridade tanto numérica quanto participativa das mulheres nos relatos sobre a História da América Latina passa pelo crivo masculino dos escritores citados, o que obviamente condiciona a maneira de focar em sujeitos históricos também masculinos em detrimento dos femininos, embora tal justificativa não seja suficiente para dar conta do apagamento e da exclusão que as mulheres, em comparação com os homens, sofrem, especialmente no poema épico de Neruda.

Por conseguinte, o protagonismo feminino não ocorre nas epopeias aqui observadas, uma vez que os heróis são quase exclusivamente masculinos, as figuras com maior destaque são homens (situando-se também os anti-heróis), podendo citar Cristóvão Colombo, Tupac Amaru, Luís Carlos Prestes, entre tantos outros. Cria-se, com isso, a ilusão de que não há mulheres relevantes historicamente ou cuja atuação não é digna de ser referida – ao menos quanto a dos homens. E é nesse sentido que deve haver a subversão dessa forma de pensamento que elege o feminino como menor, menos importante, mais fraco, pois isso desconsidera todas as contribuições que elas deram e dão ao progresso das sociedades. Logo, à medida que se atribui relevância e significado a determinadas mulheres e se opta por tratar delas como participantes das diversas histórias que compõem a Grande História da Humanidade, faz-se uma reverência e um reconhecimento ao feminino, e é sobre essas bases que também a Literatura deve se sustentar, pois a escrita tanto histórica quanto literária precisa desnaturalizar o padrão masculino, branco, heterossexual, cristão, ocidental etc. para fazer emergir outras formas de contar e apreender o mundo.



REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: 1. Fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- DEL PRIORE, Mary. Apresentação. In: _____ (Org.). *História das mulheres no Brasil*. Coordenadora de textos Carla Basanezi. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 07-10.
- _____. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- PINA, Maria Lígia Madureira. *A mulher na história*. Aracaju: Segrase, 1994.
- PERROT, Michelle. Parte II – Mulheres. In: _____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Seleção de textos e introdução de Stella Bresciani. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (Oficinas da história). p. 165-231.
- _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005. (Coleção História).
- PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2016. (Coleção História na Universidade).
- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- SANTÍ, Enrico. Introducción. In: NERUDA, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. p. 23-106.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. 7. reimpr. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 63-95.



PERSONAGENS LEITORAS EM ALINA PAIM (1950) E LOUISE MAY ALCOTT (1868)

Fabiana dos Santos¹
Ana Maria Leal Cardoso²

As narrativas literárias, enquanto textos que possuem como ponto de partida as concepções socio-culturais de seus escritores, proporcionam reflexões e constatações que podem mudar os modos de ver e pensar a realidade. Principalmente quando tratamos de textos escritos por uma parcela escritora/leitora marginalizada que, neste caso, é a escrita feminina. Cabe aqui salientar que, mesmo enquanto texto ficcional, estes expressam uma realidade vivida e reconstruída nas narrativas. E são estas realidades que, ao serem ressignificadas no texto, chamam os leitores à reflexão. Fenômeno este que acontece por parte dos personagens leitores como também com os leitores destes romances. E, historicamente, ao se tratar da literatura feminina, muitas vezes, esta reflexão se apresenta de forma inédita e primária.

O ato de ler como ações subversivas por parte da figura feminina não está presente apenas quando se trata do gênero romance. De forma geral, a leitura e a instrução não eram possibilidades previstas socialmente para a mulher, principalmente se esta ocorre sem a supervisão de instâncias legitimadoras, como família, religião ou educação tradicional. E a própria leitura dos romances, por seus leitores, podem construir e ressignificar alguns sentidos habituais.

Aparece de forma bastante relevante em algumas narrativas de autoria feminina práticas de leitura de suas personagens. O que deve ser levado em consideração, pois demonstram de forma significativa como tais personagens podem representar o pensamento das autoras e do ambiente sociocultural de suas épocas. De acordo com Cocteau, “As palavras não devem escorrer, elas se encaixam” (2015, p.152), isto é, elas se arquitetam de forma significativa a fim de construir um quadro de sentidos e, por isso, podem promover mudanças. Os textos literários que chegam até as personagens geram, ao longo das narrativas, este efeito. Tais mudanças aqui citadas também podem ocorrer com o leitor destes romances. Ou seja, a leitura se apresenta aqui como uma via de mão dupla, tanto a prática das personagens como a dos leitores reais destes romances.

Assim, buscamos aqui refletir sobre as protagonistas de Alina Paim, em *A Sombra do Patriarca* (1950) e de Louise May Alcott, em *Mulherzinhas* (1968), no tocante à influência da leitura (ou instrução por meio dela) nestas protagonistas e se elas (ou seja, o próprio texto literário de Paim e Alcott) poderiam ou não influenciarem os leitores, com ênfase nas leitoras, de suas épocas. Tanto a obra de Paim quanto a de Alcott possuem inspiração nas experiências das próprias autoras. Ambos intimistas, de uma leitura reflexiva e com aspectos realistas, tratam de mulheres que repensam suas posições sociais e reescrevem suas vidas. Levando em consideração as narrativas, pretende-se aqui analisar alguns pontos relevantes sobre estas personagens e suas práticas leitoras. Entre eles estão a forma como as protagonistas se posicionam diante da prática leitora, como também a forma como tais leituras são apresentadas na narrativa.

O romance de Paim retrata o Nordeste dos anos 40, final da primeira metade do século XX, enquanto o texto de Alcott, retrata os EUA do final do século XIX, durante a Guerra Civil americana. Percebe-se que nas narrativas destas autoras, apesar de tempos e nacionalidades distintas, o acesso à leitura e à instrução são ações que constroem e modificam as trajetórias destas escritoras.

1 Doutoranda – PPGL/UFES

2 Doutora –PPGL/ UFES



Segundo Lajolo, “As práticas de leitura de um determinado grupo representam seu modo de conceber a vida ” (LAJOLO, 2001, p. 09). Assim, as escolhas (ou oportunidades) de leituras e busca de informações acompanha o perfil do leitor, isto é, a leitora, no caso, é levada a buscar textos ou acaba sendo apresentada àqueles que mais se adequam as suas necessidades e situação (CHARTIER, 2002, p. 24). A leitura faz com que o indivíduo conheça novas formas de viver e de reinventar a própria história. Justamente por isso, para muitas mulheres alguns livros eram proibidos para a construção do modelo feminino desejado e indicado na época. O arquétipo de mulher, em ambos os tempos dos romances, sempre esteve associado à figura de mulher submissa ao homem, em todos os sentidos, preparada para ser esposa e mãe.

Segundo Certeau:

O que se deve pôr em causa [...] é [...] o fato de assimilar a leitura a uma passividade. [...] Análises recentes mostram que ‘toda leitura modifica o seu objeto’, que (já dizia Borges) ‘uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida’, e que enfim um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se, portanto, ‘o livro é um efeito (uma construção) do leitor’, deve-se considerar a operação deste como uma espécie de *lectio*, produção própria do ‘leitor’. Este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a ‘intenção’ deles. Destaca-os de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações. Essa atividade ‘leitora’ será reservada ao crítico literário (sempre privilegiado pelos estudos sobre a leitura), isto é, novamente a uma categoria de funcionários, ou pode se estender a todo o consumo cultural? Esta a pergunta à qual a história, a sociologia ou a pedagogia escolar deveriam trazer elementos de resposta.” (2014, p.264-5, grifo do autor)

254

Paim e Alcott, independente de suas épocas de produção, possuem escritas que dialogam sobre as questões sociais e culturais construídas sobre a imagem feminina na literatura. Torna-se importante perceber a trajetória de vida e intelectual das escritoras que delineiam suas escolhas em seus textos. Engajadas politicamente e envolvidas com a educação, as autoras pregam, também em seus textos, estas posições intelectuais. Então, vale uma pesquisa sobre a vida das autoras para este estudo comparativo.

Alina Leite Paim nasceu na cidade de Estância, berço da imprensa em Sergipe, no dia 10 de outubro de 1919, filha de Manuel Vieira Leite e de Maria Portela de Andrade Leite, ambos sergipanos. Muda-se com sua família para Salvador aos três meses de idade, onde permanece até perder a mãe, aos cinco anos. Retorna para Sergipe, passando a viver no município de Simão Dias sob a responsabilidade dos avós paternos, onde sofre com o rigor da educação proveniente da família, principalmente pelas constantes repressões das três tias solteiras: Iaiá, Naná e Laurinha.

Louise May Alcott nasceu em Germantown, na Pensilvânia (EUA), em 29 de novembro de 1832, mas na infância mudou-se com os pais para Boston, Massachusetts. Foi educada pelo pai, Amos Bronson Alcott, que, além de filósofo era educador e participou das principais reformas de princípios e metodologia da educação infantil. Sendo assim, teve a oportunidade de conviver com muitos intelectuais como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Muito vivaz, inteligente e apaixonada pelas letras, ainda muito jovem, escrevia pequenas histórias e peças que encenava com as irmãs (Anna, mais velha e muito parecida com Meg de *Mulherzinhas*; Elizabeth, mais nova e que falece de escarlatina ainda muito jovem; e May, a caçula que estudou Arte na Europa).

Alcott iniciou sua educação em casa e suas lições eram ministradas pelo pai, mas também teve lições com os intelectuais amigos de seu pai e com a jornalista Margaret Fuller. Posteriormente, a autora escreveu artigos que versavam sobre a experiência de uma família simples, mas intelectual.



Tanto em Paim quanto em Alcott, percebe-se a possibilidade de compreensão de como o campo cultural nos fornece percepções de dominação, questionamento, reprodução e produção de subjetividades individuais e coletivas, abrindo experiências do espaço e no tempo ampliando a noção de identidade feminina em diferentes, porém parecidas, épocas.

Em *A Sombra do patriarca* (1950), Paim escreve sobre um ideário de mulher que passa se afasta do paradigma patriarcal. Segundo Almeida (2010, p.6), "Paim não se limita a escrever apenas sobre um tipo de mulher, pelo contrário, seu imaginário feminino é diversificado e transborda de pontos de vista diferentes".

O romance de Paim é composto em dois momentos. Na primeira parte, a protagonista, Raquel, encontra-se na fazenda Fortaleza, de propriedade de seu tio Ramiro, para tentar se recuperar do impaludismo. Lá, depara-se com a real face de sua família, oprimida pelo patriarca e cercada de modelos sociais preestabelecidos. Uma segunda parte, vivida no Curral Novo, é o momento de libertação de Raquel, onde ela entrará em contato com situações que abrirão sua mente e a farão pensar em seu papel no mundo.

Em seu primeiro contato com a fazenda Fortaleza, Raquel apenas observa, analisando todos os moradores da casa. Principalmente, a atitude das mulheres da casa, que reforçam e comprovam o poder masculino sobre os modelos sociais. Ao se recuperar de sua enfermidade, Raquel observa e entra em conflito com tio Ramiro e sua filha, Tereza. O que causa muito espanto à protagonista, pois, sendo também uma mulher, Tereza repete e perpetua o comportamento do pai.

No segundo momento do romance, desenha-se uma fuga, porém não para afastar-se, mas para transformar-se. Raquel entra em contato com as mulheres do Curral Novo. Mulheres simples e que constroem suas vidas com muito trabalho e suor, oprimidas pelo patriarcado e pelo poder financeiro nas mãos de poucos latifundiários. Neste momento, a personagem repensa suas convicções e propõe-se a mudar e posicionar-se de forma diferente para a não perpetuação dos modelos femininos os quais tanto observou e conviveu.

255

Após estas observações sobre Paim, torna-se necessário também conhecer a trajetória de Louise May Alcott, escritora norte-americana escolhida para este estudo comparativo.

Mulherzinhas foi escrito quando Alcott tinha trinta e cinco anos e resolveu finalizar este projeto de um "livro para moças", como se denominava na época e era inspirado em suas experiências da infância e adolescência. A obra ganhou rapidamente enorme êxito em leitores da época e de várias gerações. Este êxito literário de Alcott fizeram com que as ideias de seu pai sobre educação ganhassem repercussão e reconhecimento.

Na narrativa de Alcott, conhecemos as mulheres da família March que, em meio à Guerra Civil americana, são levadas a se posicionarem socialmente, tanto devido à falta da figura masculina, deslocada para a guerra, e também pelo estímulo da matriarca da família em fazer com que as filhas sejam atuantes em suas vidas.

Como a Josephine, Jo, do romance, Louise May Alcott era uma mulher decidida e exuberante, dedicada à família, militante dos direitos da mulher, defensora causas sociais de seu tempo e com uma grande paixão pela escrita.

Levando em consideração as questões do gênero de Rosenfeld (1985) e suas rupturas, observa-se que a leitura e análises não se afastam em sua totalidade da ideia clássica do romance. Nota-se isto porque são ambos romances que atendem questões estruturais e narrativas do gênero.

Porém, por se tratarem de romances de escrita feminina e que quebram com os paradigmas construídos socialmente para textos escritos por mulheres, pode-se dizer que, mesmo com muitos traços formais, também contam com rupturas temáticas e histórico-sociais. Neles, as personagens têm atitudes e posicionamentos que fogem ao estereótipo feminino das épocas. O que nos faz questionar sobre o próprio

gênero romance e a ideia de um gênero mutável de acordo com as necessidades de cada momento da literatura.

Mesmo sendo textos de nacionalidades distintas, percebe-se que ambos tratam estas rupturas da mesma forma, ou seja, independentemente da tradição literária, as construções e desconstruções sobre o gênero ocorrem da mesma maneira.

Percebe-se nas trajetórias literárias de Paim e Alcott a necessidade de uma escrita contundente e engajada, frutos das experiências e dos ambientes sociais onde viviam. Tudo isso marca a produção de ambas e as inscrevem na linha do tempo da Literatura.

Em ambos os textos, a importância da educação e da leitura é nítida, já que as protagonistas, Raquel e Josephine, ao longo da narrativa, são expostas às atividades de leituras e, no caso de Josephine, também à escrita, que mudam suas vidas e suas visões sobre elas mesmas e os outros.

Segundo Compagnon:

Os livros são companheiros sempre disponíveis. Velhice, solidão, ociosidade, tédio, dor ansiedade: não há nenhum mal comum da vida ao qual não saibam fornecer um remédio, desde que esses males não sejam fortes demais. Os livros moderam as preocupações, oferecem um recurso e um socorro. (2014, p.107)

Nas narrativas, os livros funcionam como mais que um 'remédio', funcionam com uma abertura de consciência para reconstruir a visão sobre a sociedade e os problemas que a cercam.

256

No texto de Paim, Raquel é impulsionada para seu processo de formação pelo tio Ramiro que, mesmo de forma negativa, faz com que a protagonista repense sua visão sobre os traços sociais que ela conhece e nos quais foi criada. Oliveira, seu primo postiço, também funciona como um motivo de formação, já que ele abre sua mente para as relações humanas e como o sujeito pode ser oprimido no meio em que vive. Vale lembrar que Oliveira era oprimido por Ramiro, seu sogro e pela esposa, e também enxerga em Raquel uma oportunidade de renascimento. É Oliveira que apresenta livros que desencadeiam o pensar de Raquel e o direciona para uma reflexão diferente da que a cerca.

Na narrativa de Alcott, a matriarca da família March é a responsável pelo processo de formação das filhas e, principalmente, de Josephine. Por meio de sua atuação na família, com a figura paterna distante, muitas lições importantes e de caráter libertador, do ponto de vista feminino, as meninas seguem caminhos que levaram ao êxito social. Mesmo ainda com alguns traços tradicionais, como as questões religiosas, a formação das March se afasta dos paradigmas do século XIX, já que não se mostra como uma formação onde a felicidade estaria na questão financeira ou ao lado de um homem, obrigatoriamente. A matriarca prega às filhas a formação como mulheres, cidadãs éticas, ou seja, a mulher enquanto indivíduo, buscando seus anseios sem agredir a integridade ou individualizar-se exageradamente sem esquecer a coletividade da qual também faz parte.

Raquel e Josephine (Jo) são protagonistas que, em algum momento da trajetória na narrativa, estão envolvidas com o ato de ler. Raquel, por vir de uma família ambientada no Nordeste coronelista, tem uma formação bastante patriarcal, mas que, justamente pela instrução que recebeu deste meio, finda por ser apresentada à leituras e contato com livros que mudam sua perspectiva. Em determinados momentos, esta leitura é questionada pelas demais personagens, tanto homens quanto mulheres: “– É mesmo Raquel, não sei fazer nada longe da mamãe. Não leio um livro sem primeiro consultá-la, nem sinto prazer quando escolho um vestido sem a sua presença” (PAIM, 1950. p. 38).

Sobre esta leitura que reestrutura, Certeau reflete que:



A leitura é apenas um aspecto parcial do consumo, mas fundamental. Numa sociedade sempre mais escrita, organizada pelo poder de modificar as coisas e reformar as estruturas a partir dos modelos escritos (científicos, econômicos e políticos), mudando aos poucos em “textos” combinados (administrativos, urbanos, industriais, etc), pode-se muitas vezes substituir o binômio produção-consumo por seu equivalente e revelador geral, o binômio escrita-leitura. O poder instaurado pela vontade (ora reformista, ora científica, revolucionária ou pedagógica) de refazer a história, graças a operação escriturística efetuadas em primeiro lugar num campo fechado, tem aliás o corolário uma intensa troca entre ler e escrever. (2014, p.239)

Josephine, Jo, vem de uma família mediana. O pai presta serviço na Guerra civil americana e a mãe trabalha para sustentar as filhas.

Quero que minhas filhas sejam bonitas, boas e felizes. Que sejam admiradas, amadas e respeitadas; que tenham uma infância feliz, que se casem bem, e que levem vidas úteis e prazerosas, com o mínimo de preocupação que Deus quiser lhes dar. Ser amada e escolhida por um bom homem é a melhor coisa que pode acontecer a uma mulher. E sinceramente espero que minhas meninas tenham essa bela experiência. (ALCOTT, 1998, p. 125).

Em ambos os textos, a importância do posicionamento e da instrução é nítida, já que as protagonistas, Raquel e Josephine, ao longo da narrativa, são expostas às atividades de instrução e, no caso de Josephine, também à escrita, que mudam suas vidas e suas visões sobre elas mesmas e os outros.

Nem todas as leituras eram permitidas às mulheres, principalmente àquelas que exigissem mais reflexão. A elas eram apenas destinadas as realizações domésticas e práticas, ligadas aos universos do casamento e da maternidade.

257

As leituras de Anita têm sido até hoje de livros açucarados, de obras sem valor algum, literários ou de qualquer espécie. Romances cheios de príncipes, moças pobres sem dote e que com as mãos postas e os olhos baixos, cheios de sonsidão. Fatos irreais, ambientes artificiais, tudo fictício – literatura medíocre, que pode formar somente uma personalidade medíocre. (PAIM, p. 108)

Mas Jo se enganava, porque, no dia seguinte, fez uma descoberta que causou uma tempestade. Meg, Beth e Amy estavam sentadas juntas, no fim da tarde, quando Jo entrou correndo na sala, com um aspecto perturbado e perguntando, sem fôlego:

— Alguém pegou meu livro?

Meg e Beth disseram imediatamente “Não” e fizeram um ar de espanto. Amy atçou o fogo e nada disse. Jo viu que a irmã corava e voou, no mesmo instante, para cima dela.

— Amy, você pegou o livro!

— Não, não peguei.

— Você sabe onde ele está, então!

— Não, não sei.

— É mentira! — gritou Jo, agarrando-a pelos ombros, com um ar de tanta raiva que assustaria até uma menina muito mais corajosa do que Amy.

— Não é mentira. Não estou com o livro, não sei onde está agora, e pouco estou ligando.

— Você sabe alguma coisa a respeito do livro, e é bom que me diga imediatamente, senão acabo com você. — E Jo deu-lhe uma sacudidela. (ALCOTT, p. 85-86)

Ambas as narrativas se desenvolvem de acordo com as lições aprendidas e refletidas por Raquel e

Josephine. Desta forma, ação e reação se intercalam e constroem as personagens em um processo de amadurecimento e de contato com a leitura.

Cabe também destacar que as duas narrativas se desenvolvem em um ambiente quase que exclusivamente femininos e relata um tempo considerável da vida das personagens. Os espaços onde estas narrativas se passam também têm uma importância primordial. Cada personagem tem uma personalidade específica e cada espaço das narrativas as influenciam distintamente. A casa familiar e os espaços de diálogo comuns alteram as percepções dessas mulheres em formação.

O centro das narrativas é exatamente o percurso das personagens na construção de suas individualidades. Cada uma delas busca o 'ser mulher', o 'construir-se mulher', porém não somente enquanto o gênero, mas enquanto a construção social e psicológica. Em Paim, Raquel se autodescobre ao longo de suas experiências e da observação das mazelas sociais. Afastando-se do padrão feminino do início do século XX no Brasil da mulher que buscava o casamento e estabilidade familiar. Já em Alcott, Josephine, um autêrego da autora, também se afasta do paradigma feminino da época, agora século XIX, não sendo a típica "little woman", metaforicamente, a mulher frágil. Josephine deseja ser escritora e foge das imposições sociais feitas à mulher. Em determinado momento, assume posições familiares diferentes, ora como figura paterna, ora de figura materna, ora de figura pública que vai às ruas (espaço público) para desempenhar funções tipicamente masculinas (questões financeiras, sociais, etc).

Pode-se notar nos trechos destacados das obras que as falas das personagens são de extrema representatividade e nos auxiliam nas reflexões sobre sua formação enquanto mulheres e cidadãs. Nos romances de Paim e Alcott, a oralidade e a descrição garantem os traços de verossimilhança vistos nos detalhes dos textos, o que torna o romance repleto de imagens que condensam sentidos que vão além das leituras do texto e no texto.

258

Desta forma, por meio da trajetória destas protagonistas, podemos buscar uma compreensão mais clara das recorrências nos textos de traços significativos da formação feminina que, mesmo em tempos distintos, mostra o quão comum estas características são, literariamente e socialmente. É importante destacar a dicotomia tradição e subversão, ilustrada na educação oferecida e/ou adquirida por essas mulheres. Através da educação e da leitura, a formação se constrói como mudança e possibilidades a serem aproveitadas por essas mulheres. A leitura e a instrução se torna, como mostra os romances, a única possibilidade de transformação e crescimento para essas mulheres.

Por meio da trajetória destas protagonistas, torna-se possível notar que o romance, absorve tonalidades distintas de sua concepção enquanto gênero, já que, nos romances analisados, conta-se a construção de mulheres que buscam afirmar-se, ter autonomia, em momentos sociais e históricos que este movimento não era um paradigma para a figura feminina. Cabe ressaltar também que aquilo que distingue a construção deste gênero literário é a ideia de diferenças de classe social que pontuam as trajetórias das personagens. Isto é, independentemente de qual classe pertençam, nada as impede de se desenvolverem e buscarem realizar seus desejos.

Ao mesmo tempo, percebe-se a ressalva do papel da mulher fora dos ambientes e espaços reservados e estereotipados para ela pela sociedade patriarcal. O cotidiano das personagens é repleto de experiências externas e internas. Raquel e Josephine ultrapassam os muros da casa, da família. E também outras mulheres das narrativas quebram com este paradigma. Raquel se depara com mulheres que, independentemente da idade, trabalham e lutam por sua sobrevivência. Josephine tem este exemplo dentro de casa, a própria mãe, que trabalha para sustentar as filhas enquanto o marido está na guerra (uma figura feminina substituindo uma figura masculina). Todos estes exemplos influenciam a vida e a formação das personagens tornando-as autônomas e que não se limitariam ao lar. E tudo isso é transportado para o texto fazendo com que sua leitura possa contribuir para mudanças sociais.

Essas características nos sugerem o quanto o fazer literário se relaciona com as experiências e observa-



ções do autor que constrói em seus personagens seres em constante (re) construção, sempre no processo de formação. Nesse sentido, a arte, personificada na Literatura, pode funcionar como um instrumento para repensar vida. Talvez seja este o grande papel da arte no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALCOTT, Louise May. *Mulherzinhas*. Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. Marcas do feminino em Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Maria Leal; SANTOS, Carlos Magno Gomes (Org.). *Do imaginário à representações na literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007a, p. 138-143.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. Uma leitura feminista da narrativa de Alina Paim. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (Org.). *Gênero em questão*. 1 ed. Capina Grande: EDUEP, 2007b, v.1, p. 287-295.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. A Identidade da mulher em Alina Paim. In: GOMES, Carlos Magno; ENNES, Marcelo (Org.). *Identidades: teoria e prática*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008, v I.p.85-96.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. A obra de Alina Paim. *Interdisciplinar. Revista de Estudos em Língua e Literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009 a, v.8, p.35-45.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. *O imaginário da ficção de Alina Paim*. In: Seminário Nacional de Literatura e Cultura, São Cristóvão: EDUFS ,2009b, 2009. v.1.p. 34-39.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. *A sombra na ficção de Alina Paim*. In: II Seminário Nacional de Literatura e Cultura, São Cristóvão: GELIC, 2010, v.2.p. 1-11.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Portugal DIFEL, 2002. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://tvprudente.com.br/dominio_publico/livros/iaia_garcia.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2011. S. d.
- COCTEAU, Jean. *A dificuldade do ser*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2015.
- COMPAGNON, Antonie. *Uma temporada com Montaigne*. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2014.
- LAJOLO, M. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- PAIM, Alina Leite, *A Sombra do Patriarca*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.



A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NA FORMAÇÃO DE LEITORES

Fabio Fernandes Barreto de Carvalho¹

INTRODUÇÃO

Quando pensamos no processo de formação de leitores logo levamos o pensamento aos nossos alunos do período de escolarização, aqueles que estão cursando as series do ensino fundamental e médio. Claro que essa preocupação é válida, pois são os novos leitores em formação e que terá toda uma vida para praticar o ato de ler. Mas em alguns momentos durante minha vida profissional enquanto professor do ensino superior me peguei a pensar nos alunos da graduação, especificamente do curso de licenciatura em Pedagogia. Me questionei quanto a formação dessas leitoras, futuras formadoras de leitores.

Procedendo desse pensamento, busquei analisar nesse processo de aprendizagem durante as aulas do componente curricular Oficina de Língua Portuguesa I, como a prática de leitura é realizada por parte daquelas futuras professoras mediadoras. Essas futuras profissionais devem ter consciência de que o gosto e a pratica da leitura são pré-requisitos de um bom formador de leitores.

O professor é um mediador de conhecimentos, deve buscar está sempre informado para levar aos seus alunos essa mediação dos mais diferentes assuntos que estão transitando pelos últimos acontecimentos da sociedade a qual pertence.

260

A formação do professor vai desde a graduação a uma formação permanente. O desenvolvimento profissional não deve ser apenas pedagógico, mas um conhecimento de si mesmo e de seu trabalho. Daí comecei a pensar na formação de leitores dos graduandos do curso de Pedagogia. Como esses estudantes desenvolvem a prática de leitura enquanto futuros formadores de leitores? Qual a relação delas com a leitura literária? Partindo desses questionamentos pensei em uma atividade de leitura literária na sala de aula levando para elas uma obra de autoria feminina. Na oportunidade de discutir escritas de autoras. Já que a turma é composta por mulheres.

A atividade foi planejada para acontecer em três momentos, o primeiro foi a apresentação do texto o Búfalo de autoria de Clarice Lispector, todas receberam o texto e fizeram a primeira leitura. Depois abrimos para uma rápida discussão sobre questão de identificação dos elementos que compõem o texto. O segundo momento foi uma leitura mais questionadora do texto, onde elas puderam expor seus questionamentos do que o texto representou para cada uma delas. E o terceiro momento foi uma discussão relacionando o texto e as questões que o rodeia. Como já imaginado, essa atividade não se esgotou apenas nesses três momentos. As discussões levaram para outros momentos que voltamos a discutir a leitura literária de autoria feminina.

Em tal caso, estarei trazendo nesse texto demonstra um pouco da experiência de se pensar a formação de leitores numa turma de graduação de formação de professoras tendo como base o texto literário de autoria feminina.

¹ Universidade Do Estado da Bahia



PRÁTICA DE LEITURA E DESENVOLVIMENTO DO LEITOR

Quando penso na prática do ato de ler, penso como uma prática que vem contribuir no desenvolvimento sujeito que não só estimula essa prática no caso do professor quanto para o sujeito que está sendo estimulado para tal. Esses dois sujeitos são os elementos que no momento da prática trocam informações, conhecimentos que acabam influenciando no ato dessa atividade que necessita dos conhecimentos prévios desses sujeitos para que possam não só facilitar a prática, mas também contribuir na tarefa de produzir sentido ao texto lido.

Assim o sujeito estará num processo de desenvolvimento, trocando conhecimento que o fará não mais aquele sujeito que iniciou a prática da leitura. Essa prática é uma atividade libertadora através dela conseguimos ser mais livres, conseguiremos realizar a criticidade sobre os mais diversos assuntos que são expostos. Para isso o professor não deve desenvolver o ensino da leitura como um ato mecânico. Não é apenas um ato de decodificação de signos, é um ato de pareamento com os nossos conhecimentos prévios. Uma atividade que requer uma reflexão do que está sendo lido. Construindo uma consciência crítica influenciando na construção identitária dos sujeitos envolvidos na prática da leitura.

Por isso pensar em uma prática que não traga apenas um exercício que trabalhe apenas o reconhecimento dos signos expostos nos textos, mas incentivar uma análise desses signos e a produção de sentidos. É necessário que o leitor tenha conhecimento do que está lendo e interação entre o texto e o conhecimento de mundo. Sendo assim, conseguirá fazer uma construção de sentido. Temos que pensar que o sentido não está somente no texto, mas que se constrói a partir dele.

Um texto se constitui enquanto tal no momento em que os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação linguística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de situacional, cognitiva, sociocultural e interacional, são capazes de construir, para ela, determinado sentido. (KOCH, 2011, P. 30).

261

O ato de ler deve ser compreendido como uma interação texto sujeito. Desta forma podemos afirmar que a leitura é uma atividade onde o leitor realiza um trato com outros conhecimentos. O conhecimento prévio e as experiências devem ser levados em consideração para que possa ser uma atividade ativa de compreensão. O sujeito leitor é o construtor de sentidos no processo da leitura.

O ato de ler deve entrar na vida das pessoas de forma livre e prazerosa. Não sendo um ato de opressão e que buscar um encaminhamento para pensamentos engessados e reprodutivos. A leitura é um ato de liberdade, de viagem do sujeito. Uma relação com o outro de forma livre. Nós educadores devemos buscar apresentar a leitura aos nossos alunos de forma que os encante. Apresentando através de estratégias caminhos para uma prática libertadora, uma prática política, uma prática social que vai conduzi-los ao espaço de discussões sobre diferentes assuntos que compõe seu cotidiano.

Devemos ter consciência que os bons leitores não são aqueles que compreendem os textos lidos, mas aqueles que sentem e prazer pela leitura, que constrói um envolvimento com o texto. Mas para isso precisa ter claro o objetivo da leitura do texto. Não devemos ter a leitura apenas como um simples ato de decodificação, e sim, como um ato prazeroso, com retomadas ao texto, uma leitura íntima com o texto.

Isso quer dizer que a decodificação não seja necessária. Claro que é., mas a leitura vai além da decodificação dos signos linguísticos. A aprendizagem da leitura vai depender das intervenções realizadas por nós professores. Temos que tomar como base que os textos escritos contribuem para a autonomia das pessoas. Por isso é importante antes de se pensar em uma prática de leitura, buscar fazer uma prévia dos assuntos que o público alvo tem mais familiaridades. A leitura deve ser tida como uma forma de aprendizagem, (SOLÉ,

1998) mostra essa perspectiva quando fala do sujeito leitor como questionador do seu próprio conhecimento:

Formar leitores autônomos também significar formar leitores capazes de aprender a partir dos textos. Para isso, que lê deve ser capaz de interroga-se sobre sua própria compreensão, estabelecer relações entre o que lê e o que faz parte do seu acervo pessoal, questionar seu conhecimento e modificá-lo, estabelecer generalizações que permitam transferir o que foi aprendido para outros contextos diferentes. (SOLÉ, 1998, P 72).

A leitura é um procedimento, um caminho para se atingir uma meta. Para ler, temos que ter objetivos. Compreender e entender o que estamos lendo. Criando estratégias de leituras. Essas estratégias não são técnicas de leituras, não são receitas de como se ler. Mas estratégias de como chegar ao texto, como viver o texto, como tornar um ato de prazer, é eleger critérios para atingir os objetivos propostos pela própria leitura. Essas estratégias vão de um professor modelo, aquele que demonstrar o gosto e a prática pela leitura, uma participação guiada por esse profissional, passando pela leitura partilhada, verificações de hipóteses, resumo e reescrita do texto lido como também elaboração de questões sobre o que foi lido. Incentivando uma relação de interesse e aproximação com a prática da leitura.

“O ensino da leitura é um empreendimento de risco se não estiver fundamentado numa concepção teórica firme sobre os aspectos cognitivos envolvidos na compreensão texto.” (KLEIMAN, 2016, P. 92). O professor mediador da prática da leitura deve antes de realizá-la buscar identificar e compreender os aspectos cognitivos dos sujeitos envolvidos. Assim, a prática passa a levar em conta as várias maneiras de compreensão do está sendo trabalhado, nesse caso o texto. Tendo um leque de possibilidades de compreensão da ideia central que o texto apresenta.

262

Devemos lembrar que um texto tem como função principal expressar uma ideia que deve ser lida criticamente, por mais isento que ele se apresente, sempre vai estar num contexto social que contribuiu na sua escrita e também na hora de ler.

“Em outras palavras, ao lermos um texto, qualquer texto, colocamos em ação todo o nosso sistema de valores, crenças e atitudes que refletem o grupo social em que se deu nossa sociabilização primária, isto é, o grupo social em que fomos criados”. (KLEIMAN, 2016, P. 13).

Essa sociabilização é refletida em nossas ações enquanto leitores, colocamos em nossas leituras nossos conhecimentos prévios e ideias que nos move. É o olhar de um sujeito que já carrega uma bagagem que foi se formando de acordo com os contados que temos durante toda nossa vida. É a interação que nos permite forma essa bagagem de conhecimentos, no momento que estamos em contato com o outro, estamos trocando experiências, vivenciando o que outras pessoas vivem, e elas o que vivemos. Mas isso não só acontece no contato físico, a leitura também permite essa experiência com o outro. Através dos textos do outro temos a chance de conhecer outros sujeitos que compõem determinados grupos sociais.

É nessa interação que acontece no decorrer da leitura que o leitor se torna um sujeito experiente, que torna o ato de lê uma tarefa consciente, intencional e reflexiva. Para isso o formador de leitor precisa ter consciência que essa tarefa deve ser fundamentada nas particularidades que compõem o texto.



A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

O texto literário é polissêmico, nele está presente a representação de um pensamento que nós dá uma oportunidade de interpretar de acordo com os nossos conhecimentos. Novas inquietações que muitas vezes buscamos nesse gênero textual a relação com o contexto do qual estamos inseridos.

A construção desse texto é carregada de inquietudes que são retratadas a partir do cenário e personagens que o compõem. As narrativas mostram situações do cotidiano de muitos de nós leitores.

A leitura realizada desse tipo de texto é algo inesgotável, pois apresenta-se como uma maneira de desestabilizar outros textos que nos compõem. Ajuda a desconstruir modos de pensamentos que nos são impostos, revela um novo olhar a ser questionado, que permite enxergar outras possibilidades fazendo surgir novos questionamentos.

A presença do texto literário na formação de leitores e na formação de professores é uma tentativa de fazer com que os envolvidos estabeleçam uma boa relação com o texto literário e desenvolva a oralidade. Já que muitos alunos não se expressam durante as aulas. Uma vez lido, o texto literário faz com que esses alunos se sintam com vontade de se expressar depois da leitura. Sendo provocados a partir dos sentidos que são construídos pelo texto.

O texto literário é um complexo fenômeno estético no qual o autor e leitor partilham um universo fictício, um conjunto de referências culturais e uma língua. É um discurso que se destaca pela sua elaboração artística diferenciada, capaz de despertar no leitor algo que se costuma denominar de prazer estético. É também o resultado de uma visão ou interpretação pessoal das condições sociais, políticas e econômicas de um povo em um dado momento de sua história. (CRUZ, 2012, p. 76).

263

A leitura de um texto literário nos faz viajar no tempo, a partir dele podemos criar possibilidades de imaginação e criação de novas histórias. Esse tipo de escrita é um conjunto de questões sociais que são expressados pelos (as) autores (as) sempre levando em consideração as questões que os (as) rodeiam. Questões essas que podem ser de cunho pessoais e/ou sociais. Um meio de comunicação com o mundo, já que é um canal de comunicação entre o autor (a) com os leitores.

A relação criada entre o texto os seus leitores faz com que se construa um relacionamento entre três mundos, o mundo da literatura, o da leitura e dos leitores. Uma relação de descoberta, de compreensão de reconhecimento daquilo que está sendo lido com o cotidiano. Um exercício de busca pelos significados que vão sendo criados durante a leitura, levando cada página lida a um novo caminho de descobertas e até mesmo de respostas para nossas inquietudes ou levando a novos questionamentos.

Fazer leitura de um texto literário é buscar nas letras uma aproximação com o outro. É desvendar novos caminhos, conhecer outras possibilidades de pensar e refletir sobre as diferentes ideias que cada autor apresenta.

As práticas realizadas com esse tipo de texto muitas das vezes são confundidas com momentos de recreação, o que não deve acontecer, pois a leitura literária contribuir não só na formação do leitor, como também sustenta uma discussão em torno de diferentes assuntos e contribui com a autonomia desse sujeito.

O contato do leitor com o texto literário não deve apenas se resumir em uma ação de reconhecimento de signos linguísticos, esgotando-se apenas nas questões gramaticais do texto. Deve ser um contato que possibilite um despertar das habilidades do sujeito leitor, tornando-o um ser comunicativo, crítico e ativo junto a sociedade que pertence.

Sendo assim, devemos oportunizar nas práticas realizadas em sala de aula, um contado com a leitura de textos, principalmente textos literários. Esses contribuem de forma direta com o desenvolvimento do leitor. Pois através desse gênero textual podemos trabalhar o letramento do sujeito. Partindo da ideia que: “letramento não é pura e simplesmente um conjunto de habilidades individuais; é o conjunto de práticas sociais ligadas à leitura e à escrita em que os indivíduos se envolvem em seu contexto social”. (SOARES, 2016, P. 72), podemos reconhecer e afirmar o quanto o texto literário deve se fazer presente na formação de leitores, já que no processo de letramento a interação com outros sujeitos contribui em seu avanço intelectual.

A PRÁTICA DE LEITURA COM CLARICE LISPECTOR.

Durante a prática de leitura do texto de Clarice Lispector, as alunas se concentraram e mergulharam na história. Primeiro por elas estarem envolvidas na prática e segundo por conta da escrita da autora que é uma literatura instigante. A escrita de Clarice apresenta uma inquietação, uma procura por algo, por alguma coisa que talvez nem mesmo a autora saiba o que seja. Ela cultiva o mistério nos enredos de suas narrativas, sempre fazendo que nós leitores estejamos buscando junto com ela respostas que são colocadas no percurso da sua escrita.

Seus personagens sempre apresentam características bem marcantes, ao mesmo tempo podem ser isso ou aquilo. Deixando sempre uma interrogação nos leitores. Sendo na maioria de suas personagens do sexo feminino, a autora foi uma das mulheres que mais soube escrever sobre a própria mulher. Sempre usando uma linguagem feminina, trouxe temas relevantes ao cotidiano feminino. E justamente esses temas fazem com que suas leitoras se interessem por suas escritas, como foi o caso das minhas alunas.

264

A subjetividade escrita no texto de Clarice mostra a fala de uma mulher que busca através da escrita um meio de se comunicar com a sociedade que a deixa de fora de várias situações por ser uma sociedade exclusivamente machista. Procura ganhar espaço, se fazer ouvida pelo ao menos por aqueles que sabem ouvir a fala feminina. A escrita é uma arma contra o preconceito, no caso da escrita de autoria é uma das maneiras de expor as mortificações que a rodeia.

A escrita de autoria feminina demorou para ser apreciada. Isso por conta da demora da mulher ser alfabetizada. Por não saber ler demorou então de se encontrar textos de autoria feminina. Assim também demorou de entrar no cenário literário. Só a partir do século XVIII temos mulheres escrevendo textos literários.

Clarice procurava entender através da escrita o irreproduzível, ela escrevia como mulher que era. Partindo de suas vivências. Assumindo que suas escritas vêm de um ponto de vista enquanto mulher. O ponto de vista é um ponto importante para definir a constituição da obra. Daí a autora começa a traçar um pensamento que traz a mulher como coadjuvante nas suas histórias.

A mulher passa de objeto na literatura para ser sujeito da literatura. E o mais importante é essa mulher ser lida e ser alcançada por outras mulheres. Como aconteceu nessa experiência que aqui trago para discutir a formação de leitores através da escrita de autoria feminina.

REFLEXÕES E PLANEJAMENTO

Durante a experiência de trabalhar com prática de leitura de texto de autoria feminina no curso de formação de professores, observei uma fantástica experiência, pois cada aluna foi se colocando de modo simples como se fossem autoras daquele texto estudado. Expondo suas opiniões sobre o texto, sobre a autora, sempre relacionando com seus conhecimentos vividos fora da sala de aula da graduação.



Cada momento foi muito revelador para todos nós que estávamos envolvidos naquela experiência. O sentido do texto ser de autoria feminina, trouxe um olhar diferenciado, mais detalhista sobre (as) ideias trazidas pela autora. As alunas questionavam vários motivos, entre eles, quem era aquela personagem, o porquê dela buscar aquele local, aquele cenário, quais os objetivos da autora de mostrar uma mulher como personagem principal, qual a relação da história com o título do texto? Entre outras questões, que aos poucos foram tentando responder durante a discussão sadia e de muito aproveitamento no que tange a leitura como uma prática que ultrapassa os signos linguísticos impressos naquele texto.

Uma leitura eficiente depende da relação dos momentos entre o leitor e o texto, a decodificação que é o primeiro contato do leitor com o texto, desvendando do que se trata o texto lido. Entrando em contato direto com a ideia central desse discurso. Depois teremos a inteligência, que faremos uma relação com os conhecimentos prévios que adquirimos nos muitos espaços que fazemos parte. E por último a interpretação, uma construção de sentido do texto trabalhado.

Dessa forma considero a nossa prática aqui descrita com um resultado positivo, pois foi uma atividade que conseguimos cumprir as etapas acima citadas em momentos de discussões sobre o tema proposto pelo texto, atingindo nosso objetivo máximo que foi trabalhar a prática do ato de ler utilizando um texto de autoria feminina na formação de leitoras no curso de formação de professores.

Levando em consideração as reflexões aqui expostas, pretendo continuar aplicando essa atividade também no próximo semestre, já que ainda estarei como professor dessa turma no componente curricular Oficina de Língua Portuguesa II. Em planejamento continuaremos na mesma perspectiva de trabalhar com textos de autoria feminina, dessa vez com uma autora local, que trabalha com literatura infantil. As próprias alunas fizeram a sugestão de trabalhar com esse gênero e com uma autora local. Por fim, me coloco em lugar privilegiado e recompensador por ter contribuído na formação de leitoras que vão ser formadoras de leitores.

265

REFERÊNCIA

- CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. *Leitura Literária na escola: desafios e perspectivas em um leitor*. – Salvador: EDUNEB, 2012.
- KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura – teoria e prática*. 16ª edição, Campinas, SP – Pontes Editores, 2016.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção de sentidos*. 10.ed. – São Paulo: Contexto, 2011.
- SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. 3. ed; 3. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Trad. Cláudia Schilling – 6. ed. – Porto Alegre: ArtMed, 1998.

A SEGUNDA CASA DA PRIMEIRA PRAIA

Fatima Oliveira Malahosky¹

Sandra Dias Pereira²

INTRODUÇÃO

Na década de noventa, estive hospedada numa casa de praia mais precisamente na praia da Taíba, no estado do Ceará, Região Nordeste do Brasil, cuja ornamentação das paredes revelavam uma história: Na sala de visitas, havia um quadro com imagem da mulher bruxa, como se o mundo girasse em direção contrária. No quarto de casal, a imagem de Cristo, onde, das chagas de suas mãos o sangue parecia ainda escorrer. As portas da casa eram cor de cinza e as paredes brancas. A casa trouxe-me alguns questionamentos. Um dos primeiros, sobre o fato de na sala o principal quadro que a ornamentava ser a imagem da mulher bruxa. Em que tempo a mulher foi bruxa? Como a praia era habitada em sua maioria por pescadores nativos, um deles, de nome Antônio, era também o caseiro da casa onde eu estava e, certo dia ele fez-me um breve relato sobre uma das mulheres de sua família, a sua avó:

Miã vó é diferente das outa vó, enquanto as outa enche as casa de gente, ela enche a casa de caras. Ela mandou ur minino pro Morro Branco mode arrumar arêa de toda cor pois lá tem uãs área dessa, num sabe? Na sala ela pintou, cum essa arêa uã Serêa, ela diz pra nós seus neto qui ixiste Serêa e tem inté no mei de nós, incantada num sabe? Nos outos comodus da casa, ela fez uns desém assim, do pé inté o pescoço num sabe? Depois ela pegou uã revista, escolheu as cara qu'ela achava bunita, fez um grude de goma e grudou nos desém, compretano num sabe? Ela diz pra nós que sua casa tá sempe chea de gente. (Antônio. *Vivas Falas - Café das Artes*, 1998, p.46)

Após ouvi-lo, disse que sua avó era uma artista em potencial que preenchia o espaço de sua casa com seres de seu imaginário e até mitológicos. Ela era feliz com sua casa “cheia de gente”, uma espécie de oásis em contraste com o casebre em que habitava.

Durante esse período eu estava fazendo parte de um grupo de estudantes de letras e com eles, na condição de aluna especial de mestrado falei de meus propósitos, o de criarmos uma revista de informação cultural, de periodicidade trimestral, que oferecesse aos leitores as produções locais nacionais e até internacionais de boa qualidade. Em suas páginas, abordaríamos, além de literários, assuntos de várias naturezas, tais como: filosofia, dança, música, teatro, artes plásticas, e *Vivas Falas*. Algumas semanas depois, traçamos os nossos planos assim: para cada sonho, um jeito de realizá-lo. Muitas foram as dúvidas com relação a duração da revista, falamos sobre nosso propósito com o chefe do departamento de Literatura na época, que era o escritor e jornalista Carlo d'Alge, nascido em chaves, Portugal e radicalizado no Brasil (1930-2017), o mesmo achou excelente a nossa ideia e logo foi dizendo que iria colaborar e participar da revista. Eu falei de nossa intenção de unir o erudito ao popular através das *Vivas Valas* que seria a coluna final da revista. Alguns meses depois começamos a preparar a revista de Nome *Café das Artes* e logo começamos a selecionar os textos. Estabelecemos as responsabilidades de cada componente. Diante do imenso apoio do escritor Carlos d'Alge, demos-lhe o título de diretor emérito, este por sua vez, entregou-nos um ensaio

1 Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

2 Especialista em planejamento de ensino pela Universidade Federal do Ceará



sobre a escritora portuguesa Maria Ondina Braga. O ensaio de Carlos d'Alge mais parecia uma conversa literária, vejamos esse fragmento:

Encontro Maria Ondina Braga num café da avenida Roma em Lisboa, Falamos de seus livros, de sua estada na China e na Índia como professora, de seus contos, das suas novelas e de sua incursão pela narrativa fantástica. Mulher só, com certeza. (...) Maria Ondina Braga escreve sobre mulheres e gosta de contar histórias sobre mulheres, reconhece que os seus melhores livros são: *A China Fica Ao Lado*, *A Casa Suspensa*, *Estação Morta*, *Mulheres Escritoras*. *Angústia Em Pequim*: É uma das poucas escritoras portuguesas que foi ao longínquo Império do Meio para situar as suas histórias. Por que a China? Responde: "A China atraiu-me por ser desconhecida: os seus mitos, os seus símbolos, os seus usos, a própria escrita: tudo isso a estimular-me a fantasia, a povoar-me a alma solitária. Não sei explicar, mas acho que, sem ter conhecido de perto a China, não teria atingido o grau de sutileza, a tranquilidade e o abismo que caracterizam a minha escrita." (D'ALGE, 1998, P.34)

De acordo com Sílvia Oliveira³, a galeria de personagens femininas de Maria Ondina Braga neste livro de contos: *A China Fica ao Lado*, a mesma encontra um denominador comum:

O facto da mulher e o feminino em geral constituírem uma extraordinária reserva de mitos, que nos pode levar em duas direções: o feminino como tendência à introspecção e contenção, e como categoria ligada ao inconsciente e à emoção incontrolável. Segundo este mito de características tipificadoras da mulher, a cultura define o feminino em termos de irracional, desordem, individualismo em oposição ao racional ea ordem considerados atributos especificamente masculinos. (OLIVEIRA, 2011, p.45)

267

Ainda de acordo com Sílvia Oliveira, Maria Ondina Braga, coloca como protagonistas, nas suas obras quer sejam as novelas, romances e os contos de *A China Fica Ao Lado*, mulheres "encerradas no seu viver solitário e angustiado" que mitificam situações de aprendizagem, iniciação, transição entre idades e confronto do Eu com o mundo. Por esses motivos, a escrita de Maria Ondina Braga se assume como eminentemente social e de denúncia da desigualdade entre sexos.

No conto que dá título à obra, a protagonista que se dirige à clínica do Dr. Yu, para efectuar um aborto, as suas constantes reminiscências da avó servem de exemplo, já que a última parece servir de contraponto em relação à neta. A vida de ambas fora diferente. É como se representasse a mudança entre a China antiga – avó, e a China moderna - a neta. Antigamente havia ordem, a avó tivera seus filhos legítimos e agora a neta preconizava a desordem ao efetuar um desmancho, com ajuda do Dr. Yu que assume a função de espectador dessa mudança entre a geração da avó e da neta. Outrora a primeira gerava a vida, agora a sua neta punha - lhe término. (OLIVEIRA, 2011, p. 41)

Na busca de outros textos de qualidade para nossa revista, em outras áreas, encontramos a doutora Tereza Callado, professora do Mestrado da Universidade Estadual do Ceara, pesquisadora que na USP utilizou a teoria da filosofia da arte trabalhada no Drama Barroco Alemão, pelo filósofo-judeu alemão Walter Benjamin, como substrato teórico para a análise da escritura de Machado de Assis. Tereza também, nesse tempo trabalhava como professora de Literatura Alemã e Teoria da Tradução na Universidade Federal do Ceará. Ao contactá-la, falamos de nosso propósito maior que era o de, através da *Café das Artes*, unir o eru-

3 OLIVEIRA, Sílvia. É autora da dissertação de Mestrado : Análise Didática /Pedagógica dos contos A China Fica ao Lado de Maria Ondina Braga -Universidade Católica Portuguesa- Centro Regional de Braga, 2011. O fato da escolha dessa obra por Sílvia, foi que até a data em que escolheu, era a única obra sobre a qual não havia sido efetuada qualquer análise literária.

dito à linguagem do povo, perguntamos se era possível na área de filosofia. Então ela enviou-nos o texto: *Algumas Reflexões Sobre a Estética do Riso – O Humor Na Devastação Ideológica*. No início do texto, havia o seguinte poema:

Análise do riso no poema “*Flagrante*” da sociologia goiana GMT

Teje preso Ocê num sabe
que é proibido namorar
detrás do quartel?

Teje solto Nós num sabia
que o sinhô era amigo
da mulher do coronel
(Gilberto Mendonça)

‘Aqui, segundo Tereza Callado, o risível é identificado não só pelas lacunas do falante “Ocê” “Sinhô”, “num”, mas também pelo automatismo expediente com o qual se pretende caricaturar as “manhas” da autoridade mal colocada:

O aspecto automático do qual, segundo Bergson⁴ destila-se o “tonus” hilariante – por exceder os limites do estritamente humano – manifesta-se, em parte, na hesitação entre a ordem (interdição), e a supressão imediata da interdição : “Teje Preso!” versus “Teje solto!” (...) Possivelmente é a esse estágio de agudeza e depuramento crítico que rejeita doxas e pensamentos pré-estabelecidos, em que o humor superando as fronteiras visíveis da ironia , procura a verdade além da realidade (Shiller. p. 61, Cartas) que classificam paralelamente Barthes (MICHELLET, p. 53) e Humberto Eco (O Nome da Rosa, de diabólico) Esse estigma imposto ao humor é justificado pela sua capacidade indevassável de negação, que para Bakhtin⁵ é o começo da reconstrução do pensamento. (A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. , p.10 e 11).(CALLADO, 1998, p. 36 e 37)

268

Foi a partir do cenário contemplado na casa de praia e também pelo fato de ocupar-me, por algum tempo, com as leituras dos textos enviados para nossa revista sobre mulheres escritoras, filósofas, entre outras, que surgiu em mim o interesse para pesquisar mais a fundo a condição da mulher. Parti originalmente da interrogação platônica no Livro V da *República*, que coloca a mulher em uma posição inferior em relação a do homem.

PLATÃO EM SEUS DIÁLOGOS SOBRE A MULHER: CIDADE IDEAL OU REAL?

O livro V, começa com Sócrates reconhecendo a questão do fim do livro IV como supérflua, isto é, que não vale a pena viver quando se tem corrompida a parte da alma que busca a justiça e a virtude. Polemarco cochicha para Adimanto se iria deixar Sócrates desviar-se do assunto sobre a comunhão das mulheres ao casamento e à procriação, que, o que é muito importante, Sócrates julga de menor importância, mas não seus interlocutores pois o filósofo julgava se tratar de assuntos muito polêmicos, mas depois de muita

4 BERGSON , Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico* . Rio de Janeiro, editora Guanabara, 1987

5 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (trad. De Yara Frateschi vieira, são Paulo, Editora Hucitec, 1987.



insistência, cedeu com cautela para não se expor ao ridículo. Ao discorrer sobre as mulheres, Sócrates as compara a cães de guarda: “achamos que as fêmeas dos cães devem cooperar com os machos na guarda, caçar com eles e fazer tudo o mais comum, ou que devem permanecer no canil, incapazes de outra coisa porque parem e alimentam os filhos” (452, d - e)

Quando Sócrates pergunta a Platão sobre qual a arte ou emprego concernente ao serviço da cidade, no livro V, para cujo exercício a natureza da mulher difere da do homem. Platão tenta responder: “convidaremos nosso contraditor”, cheio de dúvidas a respeito e, em suas contradições, passa em frente a pergunta: “talvez nos digam, como tu há pouco, que não é fácil responder prontamente de maneira satisfatória, mas que, após exame, não é difícil.”

Se ao longo desses vinte e quatro séculos tivéssemos acreditado em princípios estabelecidos por Platão, se não tivéssemos refletido e questionado quanto à nossa própria identidade, estaríamos certas de que somos sim, “mais fracas em tudo”.

Se, portanto se evidencia que os dois sexos diferem entre si quanto às suas aptidões para exercer certa arte ou certa função, diremos que é preciso consignar esta arte ou esta função a um ou a outro; mas se a diferença consiste somente no fato de a fêmea conceber e o macho engendrar, nem por isso aceitaremos como demonstrado que a mulher difere do homem sob o aspecto que nos preocupa, e continuaremos pensando que os guardiães e suas mulheres devem desempenhar os mesmos empregos.(455- e)

Se o seu discurso tivesse parado por aí e, sem a frase; “sob o aspecto que nos preocupa” até ficaríamos felizes com suas afirmações, porém ao longo de seus diálogos o mesmo se contradiz muito. A pesquisadora Maria Helena Urena Prieto, da Universidade de Lisboa, alerta- nos para as várias vezes em que Platão deprecia a condição feminina em seus diálogos seguintes, vejamos:

Agora conheces alguma ocupação humana em que os homens não superem as mulheres? Alongaremos nosso discurso mencionando a tecelagem, a pastelaria e a cozinha, labores que parecem ser próprio das mulheres, e onde a inferioridade delas seria ridícula ao mais auto grau? – Tens razão – observou ele – ao afirmar que que em tudo, por assim dizer, o sexo masculino prevalece de longo sobre o outro sexo. No entanto, muitas mulheres são superiores a muitos homens em numerosos trabalhos. Mas, em Geral, a coisa se apresenta como dizes.(456, d)

Muitas mulheres se debruçaram em pesquisas e continuam a fazê-las, na tentativa de entender melhor a condição feminina, buscando maiores e mais profundas explicações. Helena Prieto sugere leituras como Jolanda C. Capriglione professora universitária italiana, o livro, *La passione amorosa nella città «senta» donne. — Ética e Prassi Política*, Nápoles, Nuove Edizioni Tempi Moderni, 1990. Ela estudou a situação da mulher na sociedade grega antiga e chega à conclusões implacáveis. Prieto sugere também a leitura, para o conhecimento da condição feminina na Grécia antiga, particularmente na Atenas clássica, a leitura da recensão crítica de Josine H.Block sobre o livro de Roger Just, *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London and New York, 1989. A partir desta abundante bibliografia é possível constatar, segundo Prieto, que Platão, em seus diálogos refere-se, à mulher da cidade grega REAL e INJUSTA e não da cidade grega IDEAL.

A CONDIÇÃO FEMININA NA IDADE MÉDIA

Nesse período (476-1453), quase mil anos de um tempo cruel e desleal, para provar a propensão natural da mulher à maldade, a começar pela falha na formação da primeira, “por ser criada a partir de uma costela recurva, ou seja uma costela no peito, cuja curvatura é, por assim dizer contrária à retidão do homem” dois

inquisidores alemães, Heirich Kramer e James Springer em 1486, escreveram o livro, *Malleus Maleficarum*⁶, cujo objetivo era depreciar cada vez mais a condição feminina em maioria.

Durante o período medieval, as mulheres só tinham duas opções, o casamento e os mosteiros que, durante o predomínio Feudal, o clero ganhou acentuada força. Segundo Andrea Cristina L.de Miranda⁷ em seu ensaio, *A Mulher Artista na Idade Média: Reflexão acerca de seu lugar na História da Arte*. As oportunidades para as mulheres em termo de educação estavam mais disponível para as que quisessem abraçar uma vida celibatária. As monjas dispunham de tempo e espaço para se dedicarem à leitura, a escrita, a composição, a tecelagem, a gravura e a pintura. Dentre muitas funções que exerciam, trabalharam como bibliotecárias, professoras, copistas e artistas. Uma das escritora mais conhecidas da Idade Média foi Cristine de Pizan (1363-1431), com obras escritas por mulheres e para mulheres, trazendo uma narrativa do cotidiano e principalmente um relato sobre a condição social da mulher construída pelos homens caracterizada pela dominação e deturpação da realidade. Nascida em Veneza e criada na França. Possui uma considerável produção literária, celebrizada com *La Cité des Dames*, (*A Cidade das Damas*), 1405.

Uma das mais importantes personagens mulheres do período medieval, que ficou conhecida mundialmente, foi Joana d'Arc (1412-1431), mas era analfabeta, não sabia ler nem escrever. Mesmo sem o domínio da leitura e escrita, a mesma teve importante participação na Guerra dos Cem Anos, que iniciou em 1337 e finalizou em 1453, portanto, foram 116 anos de luta pelo poder entre França e Inglaterra que marcaram profundamente a história da mulher na França. Joana d'Arc, a pequena e humilde que nascera em Domrémy, chegou a comandar um exército de 5.000 homens. Tudo começou quando a mesma, aos 13 anos, no tempo em que morava em Dorémy, seu lugar de nascimento, na França, teve revelação divina vinda de São Miguel Arcanjo, depois de Santa Catarina da Alexandria e Santa Margarida da Antioquia. Joana ajudou a eleger o rei Delfin Carlos da França mas teve um final trágico. Após a vitória do rei, foi condenada a pena de morte, na fogueira. em 30 de maio de 1431, aos 19 anos de idade, acusada de heresia, relapsa, apóstata e idolatria, nomes comuns referentes ao período inquisitorial. Muitos tempo passou, mais de quinhentos depois, Joana tornou-se santa, foi reconhecida pelo Papa Bento XV, e em 1922 e foi canonizada Padroeira da França. O escritor brasileiro, Érico Veríssimo (1919 -1975), em livro, *A Vida de Joana d'Arc*, no último capítulo, cujo título é "A fogueira". Érico Veríssimo escreve como se fosse uma carta para Joana d'Arc depois de 1931, ano que foi queimada em lugar público.

270

Depois que terminou a grande matança e o mundo começou a convalescer, Benedito XV te incluiu no calendário dos Santos, foi em 1919. Santa Joana d'Arc. Volto os olhos para o passado, viajo vertiginosamente por cima de quinhentos anos e te vejo em Domrémy. Tens doze anos. Leva o teu rebanho para pastar às bordas do rio Chénu. Tarde de sol. Lá do outro lado do rio rodopiam as pás dos moinhos vermelhos de Greux⁸. Uma grande paz adormece a tua aldeia. Tu vais cantando, feliz e livre, e os pássaros voam por cima de tua cabeça. De repente me acho de novo dentro de meus séculos. (VERÍSSIMO,1960, p.306)

VIRGÍNIA WOOLF (1882-1941)

Certa vez eu caminhava numa pequena rua da Universidade Federal do Ceará de nome Br.Luz, quando ouvi uma voz que vinha de um banco fixado debaixo de uma mangueira:-- Menina de engenho – Uma mulher peruana, morena clara fixou o olhar em minha direção e disse: -- Es com unsted misma com quien estoy hablando. – A senhora falou, "Menina de engenho" está lendo o livro de José Lins do Rego? – Si, también, pero es que quando la vi, se me pareció com una "menina de engenho" – Em que posso lhe ajudar? ¿Puedo

6 Martelo dos feiticeiros

7 MIRANDA, Andrea Cristina L. A Mulher Artista na Idade Média: Reflexão Acerca de Seu Lugar na História da Arte. Revista Científica /FAP, Curitiba, V.1. Jan/dez 2006.

8 Comunidade francesa que fica perto de Domrémy.



hablar contigo mañana a la misma hora? Concordei. No outro dia, lá estava a peruana. No intervalo das aulas do curso de Letras – Vamos a sentarnos en aquel banco? – Vamos, mas estou com pouco tempo. – De aqui a una semana se realizaram unas charlas del proyecto “ Encontro Marcado” la primera será realizada por un autor brasileiro, la segunda, por Marina Colassante, sobre um gran nombre de la Literatura Universal, la escritora Virginia Woolf. Lea el libro *Um Teto Todo Seu*. (*A Room of One's Own*) Y de aqui a dos dias nos encontraremos aqui en este mismo horário. – a aula já havia começado quando entrei desculpando-me pelo atraso. Ao chegar em casa, pesquisei sobre o livro li que tinha como tema palestras proferidas por Virginia Woolf nas faculdades de Newham e Girton em 1928, o ensaio *Um Teto Todo Seu* é uma reflexão acerca das condições sociais da mulher e a sua influência na produção literária feminina. A escritora pontua em que medida a posição que a mulher ocupa na sociedade acarreta dificuldades para a expressão livre de seu pensamento, para que essa expressão seja transformada em uma escrita sem sujeição e, finalmente, para que essa escrita seja recebida com consideração, em vez da indiferença comumente reservada à escrita feminina na época. Dois dias depois encontro a peruana novamente: ¿Ya leíste el libro?--- Eu não o encontrei, somente o *To the Lighthouse* (*um passeio aos faróis*). – Yo le presto el mio, puede llevarselo Y devolvermelo de aqui a três dias. -- Ok. Em casa comecei a folhear o livro, não tinha tempo de lê o mesmo em três dias por conta das atividades domésticas, mas o tema era realmente muito importante: “Tudo que poderia oferecer-lhe seria uma opinião acerca de um aspecto insignificante: A mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu. Se pretende escrever ficção” Três dias depois: ¿Disfrutaste la lectura? – O ensaio é interessante, fiz algumas anotações e espero, em tempo oportuno, ler mais textos seus. Gostei muito dessa afirmação: “A medida que amadurecem as pessoas deixam de crer em lados, diretores ou em vasos ornamentais” mais adiante, ela nos adverte da seguinte maneira “Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é o que importa, Se vai importar por séculos ou apenas horas, ninguém pode dizer” Virginia Woolf, também, em seu texto, falou das mulheres que escreveram como mulheres: em épocas difíceis: Jane Austen e Emile Bronte. – Solo li pido que el dia de la charla tome posicion. Tambien queria pedirle que buscasse este libro em las librerias: *Liberdade Sem Medo* do educador Neil alexander -- Farei o possível. - Ao nos despedir preparei -- me melhor para o “Encontro Marcado” e, a partir desse dia tornei-me leitora e pesquisadora de Virgínia Woolf.

271

MEG WOLITZER

Na segunda semana de março deste ano de 2019, eu estava em visita aos Estados Unidos, em Seattle estado de Washington . Após compromissos familiares vi o televisor ligado, perguntei o título do filme que a família estava assistindo e logo obtive a resposta: *The Wife*. Sentei-me ao lado deles e assisti, a partir de algum tempo depois do início, não quis incomodar pedindo que voltassem. Confesso que o mesmo chamou tanto a minha atenção que ao, final, assisti o filme por completo para entende-lo melhor. Quando o filme terminou, fui ler a sinopse:

The Wife (A esposa), de gênero drama, dirigido por Bjorn Runge e escrito por Jane Anderson, baseado no romance de Meg Wolitzer, estrelado por Glen Close, Jonathan Pryce e e Christian Slater e seu enredo gira em torno de uma narrativa que engloba os questionamentos de uma esposa acerca das escolhas de sua vida enquanto viaja para Estocolmo com seu marido extremamente narcisista que está prestes a ser premiado com o Prêmio Nobel de Literatura.

Tudo começa em 1956, quando Joan Archer (Annie Starke) conhece Joseph Castleman (Henry Lloyd), um jovem e belo professor casado, em uma faculdade para mulheres. Embora ela seja uma escritora reconhecida, Joan fica impressionada com a força de personalidade e conselhos de Joseph que “um escritor deve ter”. Joan se encontra com uma autora de livros, (Elizabeth McGovern), cujas opiniões sobre oportunidades para escritoras desanimam Joan. Dois anos depois Joseph é demitido por se envolver com Joan. Seu

casamento entra em crise e sua primeira tentativa de escrever um romance, acaba sendo trágica. Quando Joan, que era realmente a escritora critica o trabalho de Joseph ele ameaça terminar seu relacionamento com ela. Joan concorda em consertar o romance de Joseph. *The Walnut* é publicado e torna-se um best-seller, em 1993, em idade avançada Joseph torna-se célebre autor e ganha o Prêmio Nobel. Depois um biógrafo de Joseph consegue descobrir quem realmente escrevia os textos, Joan. Joseph morre de infarto, vítima dos problemas causados pelas inverdades.

Logo adquiri 2 livros de Meg Wolitzer: *The Wife* (2003) e *The Interestings* (2013). Procurei também ler um ensaio que a autora escreveu para o "The New York Times: "The Second Shelf" (a segunda prateleira), publicado em 13 de abril de 2012 Nesse ensaio Wolitzer fala de seu interesse desavergonhado pelas vidas femininas e também não parece estar preocupada com a aprovação do mundo pela sua escrita. As resenhas de seus livros chamavam de "choros opressivamente sentimentais" "alegres e previsíveis", não se suspeita que adjetivos assim fossem aplicados aos homens. Meg Wolitzer surpreendeu os leitores de NYT com o ensaio *The Second Shelf*. Wolitzer fala dos diferentes tratamentos em relação ao espaço destinado a ficção feminina e considera injusta, " A segunda Prateleira".

Iniciei este trabalho intitulado-o de *A Segunda Casa da Primeira Praia*, o título vem de um poema de minha autoria:

Casa De Praia

Na primeira casa da primeira praia,
portas e janelas diziam-me ser a casa diferente. Olhei os quadros... Na sala a mulher bruxa, Como se o mundo girasse em direção contrária.
Quanto tempo perdido, quantos valores desperdiçados? Fica na história de um mundo cruel e desleal.
Caminhando, desmentindo as leis imorais da sociedade, Encontrei a Segunda Casa na Primeira Praia.
Na sala, apenas um símbolo de luz.
No quarto de casal, a mensagem: Cristo Vive

272

REFERÊNCIA

BRAGA, Maria Ondina. *A China Fica ao Lado*. Edição amadora. Editora Bertrand, Braga, Portugal 1974

CALLADO, Maria Tereza. Algumas Reflexões Sobre a Estética do Riso. *Revista Café das Artes – nº 0*. Edições da Universidade Federal do Ceará. p. 36-37, 1998.

D'ALGE, Carlos. Maria Ondina Braga: a escrita do imponderável. *Revista Café das Artes – Nº 0*. Edições da Universidade Federal do Ceará. P. 34-35.1998.

PLATÃO. *A República de Platão*. J. Guinsburg (org). Ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.

OOLF, VIRGINIA. *Um Teto Todo Seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Nova Fronteira 1978

_____. *Orlando*. Copyright by Leonard Woolf, 1956. Houghton Mifflin Harcourt Publishing New York, New York, 10016 Company.

WOLITZER, Meg. *The Wife*. An Imprint of Simon & Schuster. Inc. – New York, 2003



OS USOS DA MEMÓRIA NA NARRATIVA DE JULIANA DE NORWICH

Fernanda Cardoso Nunes¹

INTRODUÇÃO

A obra da mística Juliana de Norwich constitui o mais antigo texto conhecido de autoria feminina em língua inglesa. Nascida possivelmente na cidade de Norwich, Inglaterra, em aproximadamente 1343 ou 1342, e falecida provavelmente em 1416, a ancoreta relata que teve suas experiências místicas quando jovem. Segundo Michael Alexander, Juliana de Norwich é a “[...] mais refinada escritora espiritual inglesa antes de George Herbert, e a primeira grande escritora da prosa inglesa.” (2007, p.48). Seu estilo demonstra uma autora que devotava grande importância e cuidado em relação ao escrito que produzia.

Pouco se sabe sobre sua vida. Escrevendo em inglês médio (*Middle English*) e não em latim, a língua oficial dos escritos católicos do século XIV, Juliana de Norwich, em seu texto *A Revelation of Love* (também conhecido por *Shewings* ou *Vision*, em sua versão inicial ou curta), de aproximadamente 1395, apresenta as visões que teve da divindade, durante a recuperação de uma séria doença que a teria deixado entre a vida e a morte por “três dias e três noites”. Ao lado de Christina de Markyate² e Margery Kempe³, Juliana de Norwich forma a tríade de místicas medievais inglesas.

A obra *A Revelation of Love* é uma narrativa na qual a mística Juliana de Norwich (1343 – c.1416) relata suas visões de Cristo em um momento em que experimentava uma doença que quase a levou a óbito. Trata-se, dessa forma, de um relato memorialístico, no sentido de que ela havia tido essa experiência no ano de 1373, mas somente começado a relatá-la ou registrá-la, no ano de 1383, ou seja, dez anos depois. O texto que iremos analisar nesse trabalho, a versão longa, é ainda posterior: 1395, conforme estudiosos de sua obra como Nicholas Watson e Jacqueline Jenkins (2006).

273

OS USOS DA MEMÓRIA

Como já afirmado anteriormente, *A Revelation of Love* é uma obra narrativa na qual a mística Juliana de Norwich relata suas visões de Cristo em um momento em que experimentava uma doença que quase a levou a óbito. Como destaca a historiadora Michelle Perrot, “as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas.” (2015, p.17) A partir de tal constatação, podemos já analisar o quanto o texto de Juliana de Norwich rompe com paradigmas literários de representação das mulheres em um contexto medieval e eminentemente religioso. Em vez de ter sua vivência contada, mesmo que nas várias versões que restaram tenhamos a transcrição de seu relato por parte de um escriba, ela mesma conta o que vivenciou: suas impressões, sensações, interpretações etc.

Temos aí um texto pessoal que se aproxima da autobiografia, dos diários íntimos, das correspondências e das memórias. Em uma tradição literária que durante muito tempo teve a presença da mulher, “[...]”

1 Programa De Pós-Graduação Em Letras (Ppgl). Universidade Federal Da Paraíba

2 Christina de Markyate (c. 1096- c.1155) nasceu Theodora em Huntingdon, East Anglia, trinta anos depois da conquista normanda. Tronou-se conhecida pela obra *The Life of Christina of Markyate*, originalmente em latim, escrita provavelmente por um monge da abadia de St. Albans.

3 Margery Kempe (c. 1373 – c. 1438) é a autora de *The Book of Margery Kempe* (1436), considerada a mais antiga autobiografia escrita em língua inglesa. Foi considerada perdida por séculos até 1934, quando foi redescoberta em um manuscrito do século XV.

frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos destruídos [...]”, só podemos constatar que há “[...] um déficit, uma falta de vestígios.” (PERROT, 2015, p. 21). No caso de Juliana de Norwich, temos o relato de suas experiências místicas, o que não deixa de ser uma forma de relato memorialístico, pois como ainda afirma a supracitada historiadora francesa, “[...] esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a afirmação de um “eu”. É graças a eles que se ouve o “eu”, a voz das mulheres. Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita.” (Idem, p.30). Podemos concluir então que “[...] a memória é um dos suportes essenciais para o encontrar-se dos sujeitos coletivos, isto é, para a definição dos laços de identidade.” (FÉLIX, 1998, p. 35). A partir do ato de lembrar, de lembrar, os sujeitos se constituem como vozes com todas as suas singularidades e, ao mesmo tempo, semelhanças de experiências.

No caso da obra da autora em estudo, e de suas conterrâneas anteriormente citadas, dessas mulheres que, mesmo sob uma supervisão acirrada do meio religioso e cultural em que viviam, conseguiram deixar para a posteridade obras que apresentam uma riqueza literária ímpar por meio dos seus relatos, sejam eles visionários, autobiográficos, memorialísticos ou epistolares (ou ainda textos que mesclam todos ou parte desses gêneros literários). Como observa Jacques Le Goff, “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” (2003, p.422). Percebemos que em todos os escritos de autoria das místicas há um movimento no sentido de não esquecer o vivido, de não perder de vista aquilo que constituiu matéria de uma vida.

Destaca ainda Le Goff (2017) que a memória estava no centro do cristianismo. Inicialmente ligada ao ritual fúnebre, ela tornava presente os que já tinham partido fosse pela articulação de palavras, fosse pela manipulação de objetos. Isso valia tanto para os mortos comuns quanto para os “mortos especiais” (os santos):

Estendendo-se, o termo *memoriae* aplicou-se às igrejas ou aos altares que detinham esses objetos. No domínio do profano, a *memoria* desempenhava um papel importante, confirmando a legitimidade das leis e instituições, que dependia da *consuetudo* e do precedente. Nos *juries* ingleses como nas *enquêtes* francesas e nos *Weistümer* germânicos, **indivíduos sob juramento deviam contar o passado para estabelecer o presente e o futuro.** (LE GOFF, 2017, p.191). (Grifos nossos)

Essa definição ratifica o valor do conhecimento do passado como fundamental para a construção e compreensão do presente e do futuro. Le Goff ainda destaca que a memória estava no centro da psicologia de Santo Agostinho, um dos maiores pensadores da Igreja medieval e uma das maiores influências da teologia juliana. Segundo Agostinho, a inteligência humana era composta de *intelligentia*, *amor* e *memoria*: “A memória era a memória do pecado e de Deus, a memória como distração e como consciência, a ponte entre a perfeição intemporal do Criador e a natureza temporal e múltipla da criatura humana imperfeita.” (LE GOFF, 2017, p. 192). No texto que estamos analisando, a memória tem esta função de provocar essa consciência da divindade e que faz com que os cristãos não caiam no pecado da distração, ou seja, do esquecimento de seus compromissos como cristãos.

O esquecimento, assim, é visto como uma morte, um pecado, visto que se perdem os ensinamentos do que se experimenta. Na obra de Juliana de Norwich, o esquecimento (como se percebe a forte influência dos escritos de Santo Agostinho presente em sua obra) é visto como pecado: algo que causa a separação dela em relação a Deus: “Através da lembrança, ela espera a reparação da transgressão do ‘pecado do esquecimento.’”⁴ (TRACY, 2015, p.148) (Tradução minha). Como destaca João Emiliano F. de Aquino, em seu

4 “Though recollection, she hopes to redress the transgression of the ‘sin of forgetfulness.’”



estudo sobre memória e consciência histórica, isso se dá porque “[...] enquanto experiência que se dá no fluxo do tempo, a narração em sua estrutura permite recolhermos os modos como se dá toda a nossa experiência no e com o tempo.” (AQUINO, 2006, p.87) A narrativa constitui, dessa forma, um modo de sobrevivência, no tempo, dessas experiências que formam o que poderíamos chamar de literatura mística de autoria feminina.

Embora se autodenominasse uma “simples criatura iletrada”, ela é hoje considerada uma das maiores teólogas da Idade Média. Uma autora cujas visões se inserem, portanto, dentro de toda uma tradição de experiências visionárias por parte de mulheres entre os séculos XI e XV, como sua contemporânea, a já referida Margery Kempe, Brígida da Suécia, Metchild de Magdeburg, entre tantas outras: “Por muito tempo negligenciada fora de um pequeno círculo, Juliana vem sendo estudada com grande entusiasmo nos últimos cem anos tanto por leitores fora da academia, bem como por estudantes e eruditos.”⁵ (WATSON; JENKINS, 2006, p. ix). Tal fato pode ser claramente percebido nas várias traduções para o inglês contemporâneo desde o início do século XX, além de estudos acadêmicos, artigos e traduções para outras línguas como o espanhol e as recentes traduções brasileiras das editoras Paulus e Vozes.

Por meio da constante rememoração de suas visões, Juliana desenvolve novas percepções acerca de sua experiência com a divindade, “[...] enfatizando como a rememoração repetida de suas visões e de sua natureza dramática leva a uma melhor compreensão delas.”⁶ (TRACY, 2015, p.152) (Tradução nossa). Além disso, a memória constitui um elemento importante objetivando facilitar a elaboração da narrativa de suas visões, desenvolvendo um enredo que seja de fácil assimilação para os leitores. O objetivo dessa valorização da memória se dá no sentido de uma “memória da fé” através da constante rememoração de Deus a fim de uma melhor compreensão dos mistérios divinos. Daí a perda de memória ou uma memória imperfeita, como observa Tracy (2015), ser considerada uma afronta à relação ser humano- divindade. Ameaçar a memória é ameaçar a fé de um indivíduo.

275

De fato, Godelinde Gertrude Perk destaca que, no pensamento medieval, a memória era considerada uma virtude moral. A pesquisadora destaca a importância do estudo do enredo da narrativa memorialística, no caso do texto em estudo, da narrativa visionária de Juliana de Norwich, ressaltando o papel condutor da narradora em primeira pessoa:

Tal investigação capta como a narradora descreve a si mesma como imprimindo o *significado* (ou *intenção*) das visões na memória dos companheiros cristãos e como ela se apresenta como confiável transformando a matéria e o significado das visões em matéria e significado do texto. (PERK, 2015, p.50) (Tradução nossa) (Grifos da autora) ⁷.

Portanto, aspectos literários de *Revelation*, tais como sua notável construção imagística, o uso abundante de metáforas relacionadas aos textos bíblicos, a criação de uma parábola de sua autoria (a parábola do “Senhor e do Servo”), o seu diálogo com textos hagiográficos (como a referência a história de Santa Cecília, presente no Texto Curto) podem ser lidos como tendo uma função mnemônica. Lembremos que, no texto, Juliana dirige-se aos seus “companheiros cristãos” (“*evencristen*”), denotando tanto a consciência de possíveis leitores para sua obra quanto a função didático-religiosa da mesma.

5 “Long neglected outside a small circle, Julian has been studied with increasing excitement over the last hundred years, and by readers outside the academy as least as much as by students and scholars.”

6 “[...] emphasizing how repeated recollection of her visions and their dramatic nature led to a better understanding of them.”

7 “Such an investigation captures how the narrator depicts herself as imprinting the *mening* (or *entent*) of the visisons on the *evencristen*’s memory, and how she presentes herself as reliably turning the *mater* and *mening* of the visions into the *mater* and *mening* of the texts.”

A memória aqui é fundamental; o fio condutor da sua tessitura textual: “Ainda, mais do que uma tela na qual uma reprise de suas visões é projetada em seu pensamento, a memória define e molda as experiências de Juliana.”⁸ (TRACY, 2015, p. 152) (Tradução nossa). A memória se torna o fio condutor da narrativa e uma preocupação constante, não só da autora em análise, mas de outras obras religiosas inglesas medievais como a anônima *The Cloud of Unknown* (*A nuvem do esquecimento*).

A própria memória, na sua constante reelaboração de fatos vividos, constitui o princípio por meio do qual teremos a produção do Texto Longo, considerado por muitos estudiosos uma revisão do Texto Curto, cuidadosamente pensado ao longo de dez anos após as visões: “Na *Revelation* ela descreve Deus renovando a memória da personagem Juliana acerca das visões através de ‘momentos de iluminação e inspiração.’” (PERK, 2015, p.51) (Tradução nossa).⁹ Comparando sua alma e dos outros cristãos a uma Cidade Divina (referência aqui à *Cidade de Deus* agostiniana), Juliana observa que:

Deus fez desta Cidade Divina a Sua morada e de lá jamais sairá. Ele nunca se ausenta da alma, pois ali está a Sua felicidade sem fim. Isto está revelada na Décima Sexta Visão, com as seguintes palavras: “O lugar onde Jesus faz Sua morada é a nossa alma, e de lá Ele jamais se ausentará.” (NORWICH, 2018, p. 150)¹⁰. (Grifos da autora).

A vívida imagem aqui criada, essa “Cidade Divina” que é a alma, tem uma função mnemônica: “Assim a narradora faz com que sua personagem-alter ego e seus companheiros cristãos estejam constantemente envolvidos nos processos de lembrar.” (PERK, 2015, p.52) (Tradução nossa)¹¹. Vale destacar aqui, mais uma vez, o valor de virtude moral da memória na Idade Média. Dessa forma, maximizar o poder memorialístico do enredo dessa narrativa potencializa o poder transformador das visões sobre a narradora-personagem e seus companheiros cristãos. Faz-se então necessário, o emprego do Tempo como artifício doutrinário e literário dentro do texto da mística da Igreja de St. Julian em Norwich.

Segundo Raúl H. Castagnino, o Tempo “[...] é o que confere à memória existência vital, à essa memória que é simultaneamente a substância do processo de existir individual e coletivo, e da obra literária.” (1970, p. II-III) O Tempo na narrativa em estudo constitui, portanto, eixo norteador e condutor do texto literário. Dessa maneira, o manejo com a categoria tempo narrativo, principalmente num relato memorialístico visionário, como é o caso dos textos das místicas medievais, atribuirá ou não autoridade e confiança a esses textos.

Não podemos esquecer que as místicas medievais eram mulheres que se utilizavam da linguagem disponível para descrever experiências que transcendiam o uso cotidiano dos vocábulos, inserindo-as num espaço para além do que a elas era convencional, o espaço da linguagem poética, da que se cria em seu realizar, de uma *poiésis* do sagrado:

As mulheres desejam afirmar, com seu estilo próprio de falar, uma maneira distinta da religião proveniente da teologia clássica e querem dar a sua opinião em discussões teológicas. No entanto, os homens – para garantir a sua própria definição teológica – classificam estereotipadamente a teologia das mulheres como “mística”. A “mística”, tal como é praticada por mulheres, é caracterizada por uma linguagem alegórica, uma linguagem de visões, uma linguagem poética, um modo de vida e espiritualidade, mas também por uma reformulação teológica da divindade.” (TROCH, 2013, p.3)

8 “Yet, even more than a screen on which a replay of her visions is projected in her mind, memory defines and molds Julian’s experiences.”

9 “In *Revelation* she depicts God as renewing character Julian’s memory of the visions by ‘lightenings and touchings.’”

10 Deste ponto do texto em diante faremos uso da tradução de *A Revelation of Love* de Maria Eizabeth Hallak Nielsen: NORWICH, Juliana de. *Revelações do Amor Divino*. (Trad.de Maria Eizabeth Hallak Nielsen). Petrópolis: Vozes, 2018. (Série Clássicos da Espiritualidade).

11 “Thus, the narrator makes her character-alter ego and her *even cristen* constattly engage in processes of remenbering.”



A literatura mística de autoria feminina constitui, portanto, instrumento de inserção da produção escrita dessas mulheres no cânone da literatura inglesa medieval, reinventando-o e reconfigurando-o através da presença de suas memórias, corpos e anseios através da palavra escrita. Essa literatura, além de seus valores literários e estéticos, contém em si os primórdios de toda uma tradição, de toda uma linhagem de autoras que vai se desenhando conforme os/as pesquisadores /as acerca da literatura de autoria feminina voltam seus olhares para o passado. A forma como essas mulheres irão trabalhar a questão do tempo também influencia em sua aceitação ou não dentro do cânone literário. Como observa Mary Carruthers, “a habilidade da memória de re-lembrar e representar percepções passadas é a fundação de todo o treinamento moral e da excelência de julgamento.” (2008, p.155) (Tradução nossa)¹². Compreende-se, portanto, que um indivíduo de memória notável na Idade Média era amplamente considerado.

Juliana de Norwich em sua narrativa mística ressalta cada vez mais o fato de que “[...] memória, enredo e a capacidade humana de compreender e criar narrativas tem sido consideradas como elementos que afetam uns aos outros.” (PERK, 2015, p.51) (Tradução nossa)¹³. Vejamos alguns trechos de sua obra que destacam esse fato da importância da criação narrativa como elemento mnemônico:

Ainda na flor da juventude, imaginei quão profunda tristeza seria morrer – não porque existisse na Terra algo pelo qual eu achasse valer a pena viver, ou porque temesse padecer de quaisquer dores – minha confiança jazia no Senhor e na Sua misericórdia! -, mas porque gostaria de haver podido adorar a Deus e servi-Lo mais e por mais tempo, e assim alcançar um entendimento mais profundo de Deus e de Seu amor quando chegasse ao êxtase celestial. (NORWICH, 2018, p. 14)

Neste excerto, podemos observar a ânsia por parte da personagem Juliana no sentido de não morrer sem ter servido de alguma forma a Deus. O medo da morte também se confunde com medo do esquecimento: o medo do desconhecido e desse pecado de não deixar para os seus irmãos cristãos o registro, a memória das experiências vividas pela visionária. Afinal, como tantos pensadores cristãos, como Agostinho, irão ressaltar: lembrar é viver e deixar viva a palavra que relata suas vivências com o divino.

A autora ainda destaca a fugacidade do tempo: “É preciso que estejamos cientes da fugacidade de todas as coisas criadas, para que possamos amar e conter em nós o próprio Deus, que é eterno.” (NORWICH, 2018, p.20). Escrever, neste sentido de produzir uma narrativa, é uma forma de acessar a transcendência, de conservar no âmago do ser e compartilhar com os demais o contato com o divino, o contato e o amor por esse Deus, que ela descreve como Todo – Poderoso, Todo – Sabedoria e Todo – Bondade. Além disso, “Deus deseja ser conhecido e se deleita que permaneçamos imersos Nele, pois tudo o que é menos do Ele não nos sacia.” (Idem). Daí a importância de compartilhar e registrar a memória da vivência mística.

Não podemos esquecer que a autora sendo uma religiosa do século XIV e, portanto, um membro do clero tinha o registro da memória como uma de suas principais atribuições enquanto tal. Lembrar e registrar, portanto, são movimentos no mesmo sentido tanto afirmativo: enquanto voz feminina que escreve e que se insere dentro de uma tradição de escritos místicos medievais, quanto de uma personagem feminina que traz muitos elementos do universo feminino para sua caracterização literária.

12 “[...] the ability of memory to re-collect and represent past perceptins is the foundation of all moral training and the excellence of judgement.”

13 “[...] memory, plot and the human capacity for comprehending and creating narrative have been thought to affect one another.”



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *A Revelation of Love*, da anacoreta Juliana de Norwich, permanece como representativa de uma tradição de autoras pioneiras ao transgredir a imagem tradicional de Deus: através do relato de suas visões da divindade, a imagem de Jesus Cristo como uma mãe, o que suscita reflexões acerca das representações de gênero na Idade Média inglesa. O constante lembrar como processo de compreensão e registro dessa vivência se traduz numa ânsia por autoridade de seu discurso. A memória constitui assim, um elemento central para a percepção de sua experiência visionária.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Michael. *A History of English Literature*. 2nd ed. London: Palgrave Macmillan, 2007.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. (Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina). 3ª. Ed.. Petrópolis: Vozes, 2013.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. 2nd. Ed.. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

FÉLIX, Loiva Otero. *História e memória: a problemática da pesquisa*. Passo Fundo: Ediupf, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. (Trad. Bernardo Leitão). 5ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

NORWICH, Juliana de. *Revelações do Amor Divino*. (Trad. de Maria Eizabeth Hallak Nielsen). Petrópolis: Vozes, 2018. (Série Clássicos da Espiritualidade).

278

PERK, Godelinde G.. *Julian, God, and the Art of Storytelling. A Narrative Analysis of the Works of Julian of Norwich*. Umea: Umea University, 2016. Disponível em: <http://umu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1021263&dswid=-564>. Acesso em 15 Abr. 2018.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Trad. de Angela M. S. Corrêa). 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

TRACY, Kisha. "Julian of Norwich and the Sin of Forgetfulness". In: *Journal of Medieval Religious Cultures*. Vol. 41, No. 2 (2015), pp. 148-162. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/jmedirelicult.41.2.0148>. Acesso em 7 Ago. 2019.

WATSON, Nicholas; JENKINS, Jacqueline (Ed.). *The writings of Julian of Norwich: A vision showed to a devout woman and A revelation of love*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2006.



O CORPO FRAGMENTADO: OS INDÍCIOS DE CORPORALIDADE FEMININA EM SILVINA OCAMPO, CLARICE LISPECTOR E MARIA LUISA BOMBAL

Flavia Viana Pontes¹

APRESENTAÇÃO

A subordinação feminina possui características semelhantes à subordinação do colonizado, no entanto são suas diferenças que interessam quando se trata dos objetos culturais. Enquanto as populações conquistadas sofreram uma imposição territorial e nas relações interpessoais mais direta, o subjugamento das mulheres aconteceu (e acontece) por meio de mistificações e naturalizações. Essas são usadas pela patriarcalismo para legitimar a dominação.

A existência feminina fica restrita ao espaço do lar, incorporada nas figuras de mãe e esposa. “El inmenso imaginario de lo prescriptivo femenino está anclado em la figura sagrada de la virgen María y el *ángel del hogar*, mujer que abnegadamente cuida de los hijos y hace de la casa el espacio de la armonía” (GUERRA, p. 11, 2007, grifo do autor). Em contrapartida à figura celestial da mulher domesticada, aquelas que fogem dos limites impostos pela dominação falocêntrica, serão categorizadas como o mal por meio da figura da bruxa, por exemplo.

Ao longo dos séculos, os objetos culturais, predominantemente dominados por homens eurocêntricos, construíram as mulheres ao redor dessas imagens. E como, às mulheres, faltavam voz e controle desses objetos, o imaginário artístico e, especificamente literário, juntamente com seus respectivos repertórios simbólicos, ficaram inundados por imagens femininas que refletiam a perspectiva masculina.

A tomada de consciência feminina, dessa forma, passa pela tomada de consciência de si e do próprio corpo, corpo este colocado à margem de toda produção cultural hegemônica. A escrita da mulher busca desmitificar as imagens que foram construídas e naturalizadas e, conseqüentemente, a instituição de novas imagens elaboradas a partir da própria vivência.

Com isso em vista, o presente artigo tem como objetivo analisar a construção do corpo feminino em três textos: *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector; *Las Islas Nuevas*, de Maria Luisa Bombal; e *Azabache*, de Silvina Ocampo.

A primeira sessão visa apresentar a base teórica para a análise. Vamos utilizar a questão do duplo como início da desfiguração do corpo humano, que atinge o ápice no movimento surrealista. A desfiguração do corpo humano e sua associação com a figura animal busca, como resultado, o questionamento do ordenamento dos corpos na sociedade. Na sessão seguinte, entraremos no corpus escolhido, visando identificar de que forma o corpo feminino está relacionado à figura animal e ao duplo.

O DUPLO E A DESFIGURAÇÃO DO CORPO

Para começarmos a análise dos contos escolhidos, é importante situar o momento histórico do qual as escritoras fazem parte. O corpo, no século XX, ganhou novos contornos, que começaram a ser esboçados no século XIX.

1 Mestranda do programa de pós-graduação em literatura hispano-americana pela USP

O primeiro indício de uma nova configuração, ou de um reposicionamento dos corpos nas artes, é a questão do duplo. As indagações sobre o verdadeiro significado da identidade começaram com Platão, mas realmente ganharam força nas artes com a Modernidade, momento em que a afirmação “Eu sou” seria posta em questão devido aos diversos estados de dispersão do Eu no mundo exterior, esse cada vez mais acelerado em virtude dos desdobramentos das Revoluções Francesa e Industrial.

O duplo, que aparece primeiramente tematizado em obras do autor alemão ET Hoffmann (*O Homem da Areia* e *Os Elixires do Diabo*), é o contraponto entre o Eu e sua face perversa (representado pela sombra, sócia, ancestral, etc.). Tomando o motivo da sombra, por exemplo, na literatura do século XIX, ela se desdobrou em duas vertentes: a primeira levou ao encontro e confronto entre o Eu e seu duplo (como na obra *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*); a segunda, resultou em uma perda da sombra, que se torna independente do corpo que habitava. A segunda variante, apesar de também proporcionar um confronto entre o Eu e seu espectro, resulta em um triunfo do espectro ou de sua solitária errância pelo mundo. Isso denota uma aceitação da impotência humana.

A opção por uma ou outra vertente decorre da ênfase que se queira dar a questão do duplo. Quando o autor escolhe o confronto com o duplo maligno, prevalece sua interiorização e a afirmação de uma consciência delirante. Já a segunda vertente, a separação entre corpo e sombra, resulta numa cisão completa do Eu, ou seja, numa desfiguração completa do corpo humano.

O teórico Yves Pélicier, em seu ensaio *La problématique du double*, estabeleceu seis tipos de duplo:

O duplo natural, gêmeo homozigoto;

O duplo como fenômeno físico, no qual se inserem a sombra, o espelho e até mesmo o eco;

O duplo como simulacro, presente no retrato, em um figurino ou máscara;

O duplo como fabricação de outro ser, visto em “Frankenstein”, de Mary Shelley;

O duplo como fenômeno mais complexo, no qual acontece a modificação do ser original, podendo ocorrer migração de pensamento e de alma de um ser para o outro;

O duplo como resultado de transformação pela qual passa o original, uma metamorfose.

Restrito à literatura fantástica no século XIX, a partir do século XX o duplo ganhou uma nova configuração. Como afirma Ana Maria Lisboa de Mello (in CAMPOS, 2000, p. 121-122),

percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. (...) o tema vai deixando o âmbito da literatura fantástica, *stricto sensu*, própria do Romantismo, para enveredar por uma via tendente a representar alegoricamente a cisão psíquica e a consequente busca da autocompreensão e da unidade interna.

Dessa maneira, se o clima de instabilidade da identidade assumiu diversas formas ao longo do século XIX, a partir do fim do século ocorreu uma ênfase no obscurecimento da figura humana. Os surrealistas, aqueles que levariam ao extremo a desfiguração do corpo humano, veriam o romantismo alemão e o *roman noir* inglês como ponto de partida do espírito moderno. Neles, já era possível perceber a subversão das leis da percepção e autonomização das imagens subjetivas.

A grande diferença entre românticos e surrealistas residia no fato de que, nos primeiros, ainda existia uma luta contra o real, um desejo de recuperar a unidade identitária perdida, enquanto os segundos seriam caracterizados pela percepção e condenação da unidade humana à fragmentação. Como afirmou Eliane Robert Moraes (2017, p. 11),



a diferença essencial a paisagem surreal e a romântica estaria no fato de que 'nesta, o homem vive a **consciência da cisão**, enquanto naquela parece ter desaparecido toda função humana. A **ausência do homem 'humano'** – ou de seu rastro projetado – é um elemento fundamental do paisagismo surrealista. Em seu lugar, o homem se apresenta ou totalmente desprovido de seus atributos – de sua consciência ativa – ou simplesmente eliminado.

O duplo marcou o início de uma interrogação que pousava sobre as aparências que davam uma unidade identitária ao homem, revelando, assim, o absurdo dessa integridade. Esse outro desconhecido, esse inimigo íntimo, em forma de sombra, reflexo no espelho ou sósia, tinha como objetivo fazer a figura humana ter a percepção da indeterminação de sua própria imagem e, nas artes, veio ao auxílio da interrogação do princípio de representação da realidade. Isso levaria ao fim da estética da representação, que marcaria os movimentos estéticos do século XX.

A fragmentação do homem e sua coisificação não acontece apenas quando ele se confronta com a própria imagem, mas também quando ele se põe diante de outras criaturas. Os animais, pelo seu duplo aspecto – características compartilhadas com humanos e ainda sim sua maior alteridade – seriam as figuras escolhidas para o aprofundamento na interrogação da identidade humana. O animal é usado como artifício para que o homem, no processo de alargamento de suas fronteiras e de seus limites, tome posse de novos psiquismos, novas formas de ver e sentir o mundo.

A figura do animal, deslocada para fora do humano, foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação de bestialidade (...). Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade, conduzindo-o ao grau-zero de sua própria natureza. (MACIEL, 2016, p. 17)

281

No entanto, o que a princípio parece ser negativo, o homem sem sua racionalidade, sem aquilo que o torna diferente dos outros componentes da natureza, passa a ser elemento a ser resgatado pelos surrealistas. Para eles, a analogia entre animais e humano era uma forma do último recuperar a agressividade, a animalidade e a liberdade que foram perdidas, ou limitadas, pela Idade Moderna.

Essa metamorfose pela qual passam os corpos a partir do século XX tem relação direta com “a violenta necessidade **que aliás se confunde com cada uma das nossas necessidades animais**, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e atitudes exigidos pela natureza humana” (BATAILLE *apud* ROBERT MORAES, 2017, p. 131, grifo do autor). A metamorfose é um mecanismo, assim como o duplo, de dispersão do Eu no mundo exterior, quando o homem se abandona aos impulsos animais. Esses provocam uma alteração na identidade idealizada do homem.

Enquanto os surrealistas acreditavam que a metamorfose representava um desejo do homem de se projetar para fora de si e com isso estabelecer uma conexão direta com o universo exterior, Bataille, divergindo um pouco de seus contemporâneos, acreditava que a metamorfose “representa ainda mais que isso: trata-se efetivamente de uma condição atávica do homem que, no limite, o impede de identificar-se por completo com o ideal humano, remetendo-o às suas violentas necessidades animais” (idem, *ibidem*, p. 132). As exigências sociais são tão violentas, especialmente as da modernidade, que o homem se quebra ao tentar se encaixar na vida moderna.

O princípio de analogia que rege a aproximação entre corpo humano e animal busca estabelecer um parentesco infinito entre coisas, animais e homem, o que dá um caráter de reversibilidade e polivalência à aproximação. Dessa forma, a escolha por determinadas aproximações entre homem e animal nos objetos culturais busca evidenciar os corpos e as relações entre eles, ‘desafia pressupostos sobre a especificidade e a essência do humano, e desbarata sua forma mesma a partir de uma instabilidade

figurativa que problematiza a definição do humano como evidência e como ontologia” (GIORGI, 2016, p. 12).

O corpo como objeto de estudo é concebido como “resultado de histórias específicas y de tecnologias políticas que constantemente problematizam su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural” (GIORGI in SZURMUK; IRWIN, 2009, p. 68). O corpo passa a ser matéria que mostra o aparelho político e as ordens históricas que o produzem e o transformam.

A significação do corpo depende de práticas discursivas e da força política dessas práticas. Ao mesmo tempo, o corpo surge como interrupção e deslocamento das linguagens e dos discursos que querem descrever e prescrever seus desejos, suas potências e seus saberes. Ele aparece como força perturbadora da ordem classificatória e disciplinadora da linguagem dominante. Por fim, é fonte do aniquilamento do sentido comum e da norma vigente.

Associação do homem ao animal tem início quando o primeiro começa a contestar sua identidade e sua unidade identitária. Isso provoca um desejo de se apropriar de formas animais para se afastar do ideal humano, esse corpo humano constituído e prescrito pelos discursos que evidenciam uma norma ou uma ordem.

Como afirmou Gabriel Giorgi (2016, p. 10, grifo do autor),

O animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político. Muda de lugar nas gramáticas da cultura e ao fazê-lo ilumina políticas que inscrevem e classificam corpos sobre ordenamentos hierárquicos e economias da vida e da morte – isto é: os ordenamentos biopolíticos que ‘produzem’ corpos e lhes atribuem lugares e sentidos num mapa social. Esse animal que havia funcionado como o signo de uma alteridade heterogênea, a marca de um fora inassimilável para a ordem social – e sobre o qual se haviam projetado hierarquias e exclusões raciais, de classe, sexuais, de gênero, culturais –, esse animal se torna interior, próximo, contíguo, a instância de uma proximidade para a qual não há ‘lugar’ preciso e que desloca mecanismos ordenadores de corpos e de sentidos.

282

O animal, que era a alteridade do homem, o selvagem em oposição ao corpo racional humano, torna-se íntimo, deslocando todos os saberes pré-concebidos do homem, tudo o que ele acredita ser verdade ou norma. O ser humano perde seus contornos marcados, perde seus saberes e, principalmente, vê interrogados

seu corpo, seus desejos, suas doenças, suas paixões e seus afetos, ali onde o corpo se torne um protagonista e um mote das investigações estéticas e a uma só vez horizonte de apostas políticas, despontará uma animalidade que já não poderá ser separada com precisão da vida humana. (GIORGI, 2016, p. 8).

O CORPO FEMININO: SEU DUPLO E SUA ANIMALIDADE

Tanto o duplo quanto a animalidade podem ser vistos nos contos de Clarice Lispector, Silvina Ocampo e Maria Luisa Bombal. Utilizamos *A menor mulher do mundo*, de Clarice, *Azabache*, de Silvina Ocampo e *Las Islas Nuevas* de Maria Luisa Bombal.

O conto de Bombal foi publicado pela primeira vez em 1939, na Revista *Sur*. A personagem principal é Yolanda, uma mulher cuja idade é um mistério. Ela é acometida por sonhos intranquilos, pesadelos dos quais luta para fugir. Vive numa casa distante da capital Buenos Aires com seu irmão e recebe visitas de caçadores quando aparecem as chamadas “ilhas novas” que dá título à história. Ilhas novas são montes de terra ou areia que ora aparecem, ora desaparecem dependendo da quantidade de água.



O duplo faz-se presente nessa semiexistência que vive Yolanda, uma dupla vida entre sonhos e realidade. Isso pode ser exemplificado nas duas passagens a seguir, a primeira é a descrição de um sonho, a segunda, eventos da vida desperta:

Mientras tanto, ella está em el extremo del jardín. Está apoyada contra la última tranquera del monte como sobre la borda de un buque anclado en la llanura. En el cielo, una sola estrella, inmóvil; una estrella pesada y roja que parece lista a descolgarse y hundirse en el espacio infinito. Juan Manuel se apoya a su lado contra la tranquera y junto con ella se asoma a la pampa sumida en la amarillosa luz saturnal. Habla. ¿Qué le dice? Le dice al oído las frases del destino. Y ahora la toma en sus brazos. Y ahora los brazos que la estrechan por la cintura tiemblan y esbozan una caricia nueva. ¡Va a tocarle el hombro! ¡Se lo va a tocar! Y ella se debate, lucha, se agarra al alambrado para resistir mejor. Y se despierta aferrada a las sábanas, ahogada en sollozos y suspiros. (BOMBAL, 1996, p. 185-186)

A mesma cena de Yolanda no portão é descrita em seguida, agora na realidade:

La chimenea encendida, el piano abierto... pero Yolanda ¿dónde está? Más allá del jardín, apoyada contra la última tranquera como sobre la borda de un buque anclado en la llanura. Y ahora se estremece porque oye gotear a sus espaldas las ramas bajas de los pinos removidos por alguien que se acerca a hurtadillas. ¡Si fuera Juan Manuel!

Vuelve pausadamente la cabeza. Es él. Él en carne y hueso esta vez. (...) Juan Manuel se apoya a su lado, contra la tranquera, y se asoma con ella a la pampa. (...) Ahora él la mira y sonríe. (...)

– Yolanda... – murmura. Al oír su nombre siente que la intimidad se hace de golpe entre ellos. (...)

– Toda la noche he soñado con usted, Juan Manuel, toda la noche...

Juan Manuel tiende los brazos; ella no lo rechaza. Lo obliga sólo a enlazarla castamente por la cintura. (idem, ibidem, p. 187-188)

283

A repetição da mesma cena e circunstância no sonho e na realidade, ela no portão se encontrando com Juan Manuel, nos mostra a dupla vida que vive Yolanda. O duplo também se apresenta no elemento animalesco do conto.

Num primeiro momento, sua figura é análoga a de uma cobra:

Es muy alta y extraordinariamente delgada. Juan Manuel la sigue con la mirada, mientras silenciosa y rápida enciende las primeras lámparas. Es igual que su nombre: pálida, aguda, y un poco salvaje – piensa de pronto. Pero ¿qué tiene de extraño? ¡Ya comprendo! – reflexiona – mientras ella se desliza hacia la puerta y desaparece: unos pies demasiado pequeños. Es raro que pueda sostener un cuerpo tan largo sobre esos pies tan pequeños. (idem, ibidem, p. 181-182)

Mais adiante, o narrador descreve novamente Yolanda como a vê Juan Manuel:

Cuando vuelve al salón encuentra a Yolanda sentada en el sofá, de frente a la chimenea. El fuego enciende, apaga y enciende sus pupilas negras. Tiene los brazos cruzados detrás de la nuca, y es larga y afilada como una espada, o como... ¿Cómo qué? Juan Manuel se esfuerza en encontrar la imagen que siente presa y aleteando en su memoria.

(...)

Yolanda se incorpora, sus pupilas se apagan de golpe. Y al pasar le clava rápidamente esas pupilas de una negrura sin transparencia, y le roza levemente el pecho con su manga de tul, como con un ala. Y la imagen afluye por fin al recuerdo de Juan Manuel, igual que una burbuja a flor de agua.

– Ya sé a qué se parece usted Se parece a una gaviota. (idem, ibidem, p. 189)



Não sabe Juan Manuel que, ao compará-la a uma gaivota, está também revelando seu segredo mais íntimo de Yolanda. Juan Manuel só relaciona a imagem de Yolanda à gaivota depois de umas de suas incursões pelas ilhas novas. Numa delas, o desejo de caça é atrapalhado por uma revoada de gaivotas, uma até o açoita com a asa em seu peito. Assim, quando Yolanda roça seu peito com a mão e o braço, ele vê no gesto da moça a mesma violência e força.

Ao fim do conto, voltando de uma das incursões nas ilhas novas, que tinham desaparecido, Juan Manuel

echa una mirada por sobre la pampa sumergida tratando de situar em el espacio el monte y la casa. Una luz se enciende em lontananza a través de la neblina, como un grito sofocado que deseara orientarlo. La casa. ¡Allí está! (...) Llega a la tranquera cruza el parque y el jardín con sus macizos de camelias; desempaña con su mano enguantada el vidrio de la ventada y abre a la altura de sus ojos dos estrellas, como en los cuentos.

Yolanda está desnuda y de pue en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo. (idem, ibidem, p. 198-199)

Yolanda vê um toco de asa nascendo em seu ombro direito. Yolanda é uma mulher cingida, mulher e pássaro ao mesmo tempo. É repetido algumas vezes no conto que Yolanda dorme sobre o lado esquerdo, sobre o coração. O pequeno membro atrofiado nasce do lado direito. Seu corpo, assim, é um corpo animalizado e duplo, com duas existências.

284

Gabriela Mora em seu artigo "*Las Islas Nuevas*": *o el ala que socava arquetipos*, (in AGOSÍN; GASCÓN-VERA; RENJILIAN-BURGY, 1987, p. 167) analisou que a asa é o símbolo de transformação, da libertação do primitivo e do instintivo. Ela segue, afirmando que

La dicotomía culebra/gaviota que describe a la mujer refuerza el simbolismo del cuerpo pegado a lo terrestre, pero unido a un poderoso deseo de salir de él, caracterizador de lo genuinamente humano. El muñón de ala – concretización de la fuerza de ese deseo – sería una representación gráfica, didáctica casi, para mostrar a la mujer el camino de su completez.

A analogia fica completa quando conhecemos o que esconde Yolanda. Dessa forma, a gaivota e a cobra servem para entendermos a condição feminina na sociedade. Sua transcendência em transição, nunca realizada. A mulher é sempre esse animal selvagem confinado dentro de uma casa e à margem da sociedade. O duplo busca nos mostrar e reforçar essa ausência de realização da vida.

Clarice Lispector também nos traz a reflexão sobre o doméstico e o selvagem e a dicotomia homem e mulher em *A menor mulher do mundo*, conto pertencente ao livro *Laços de Família*. Chamada de Pequena Flor, como forma de categorização e classificação, a menor mulher do mundo vive nos fundos de uma floresta. Ao longo do texto, lhe são atribuídas características animais, como nas passagens:

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. 'Escura como um macaco' (LISPECTOR, 2016, p. 193)

[...]

Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem. (...) Os Likoualals usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais. (idem, ibidem, p. 194)



Em determinado trecho, percebemos a oposição entre a delicadeza, geralmente associada às mulheres, e a atitude subversiva da mulher. O caçador diz “Você é Pequena Flor”. O narrador nos conta que “nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador – como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista ousa aspirar – o explorador, tão vivido, desviou os olhos.” (idem, *ibidem*, p. 195) A “pequena flor” é o símbolo da delicadeza, fragilidade e beleza, enquanto coçar onde uma pessoa não se coça é o retrato da selvageria.

O duplo acontece quando a fotografia de Pequena Flor é tirada e publicada no suplemento colorido do jornal no domingo. Sua figura aparece em tamanho natural. “Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro” (idem, *ibidem*, p. 195). Novamente, temos sua imagem associada a um animal, dessa vez o cachorro. Sua imagem particular presente apenas na mente do explorador, ganha o mundo. Ao mesmo tempo que é um movimento do particular para o coletivo, a imagem atinge domicílios, tornando-se íntima e doméstica.

A figura de Pequena Flor é vista por mulheres de todas as idades (uma senhora, uma menina, uma moça que está prestes a se casar e sua mãe, uma mulher com filho pequeno), em casas e apartamentos. Ela passa assim a ser alvo de especulações, seu corpo é prescrito, sendo-lhe atribuídos funções de objeto e de empregada doméstica. Até mesmo seu sentimento é especulado, quando uma mulher noiva diz à mãe que ela era triste. A mãe rebate “mas – disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa – mas é uma tristeza de bicho, não é uma tristeza humana” (idem, *ibidem*, p. 196)

Sua selvageria, sua liberdade, é domesticada, é levada para o familiar, para o íntimo.

Silvina Ocampo, por sua vez, usa a imagem do cavalo indomável em *Azabache*, presente em *La Furia y otros cuentos*. Por todo conto, temos a relação entre o corpo de Aurelia e o cavalo. Já na primeira descrição da moça, sua imagem e a do cavalo se entrecruzam:

Sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como las crines de los caballos. Em cuanto terminaba de limpiar las cacerolas o los pisos tomaba un lápiz y un papel y se iba a un rincón para dibujar caballos. Era lo único que sabía dibujar: caballos al galope, saltando, sentados, acostados; a veces eran rosillos, otras veces zainos, colorados, bayos, negros, azulejos, blancos; a veces los pintaba con tiza (cuando encontraba tiza), otras veces con lápices de colores, cuando alguien le regalaba lápices; otras veces con tinta y otras veces con tintura. Todos tenían un nombre: el preferido era Azabache, porque era negro y arisco. (OCAMPO, 1982, p. 133-134)

Os desenhos são o duplo de Aurelia, principalmente porque o Azabache, seu favorito, é selvagem e arisco como ela. O cavalo é relacionado ao momento de lazer da personagem, entre uma tarefa e outra da função de empregada. O duplo se concretiza: Aurelia é empregada, serve aos outros, e, ao mesmo tempo, é um ser indomável e em busca de libertação.

O homem narrador, que se identifica como argentino, leva Aurelia para viver em uma casa fora dos limites da cidade. A casa foi conseguida após vender tudo o que tinha. Apesar de viverem pobremente, tinham algumas vacas e cavalos.

A princípio, eles foram felizes. O amor venciu tudo: a falta de luz elétrica, falta de banheiro, geladeira, roupa de cama limpa. Para ele, “qué importaba que las plantas de sus pies fuesen ásperas, que sus manos estuvieran siempre rojas y que sus modales no fuesen finos” (idem, *ibidem*, p. 134). Aurelia tem as mãos vermelhas, os pés ásperos e modos rudes. Além disso, “le gustaba comer azúcar. En la palma de mi mano, yo colocaba terrones de azúcar, que ella tomaba con su boca. Le gustaba que le acariciaran la cabeza: durante horas yo se la acariciaba” (idem, *ibidem*, p. 134).



Para evitar que Aurelia fale com estranhos ou se aventure longe de casa, o “argentino” narrador diz à mulher como morrem as pessoas e os animais, afundando devorados por caranguejos. Aurelia “no me oyó. La tomé del brazo y le grité al oído. Se puso de pie y salió de la casa con la cabeza erguida, encaminándose hacia la costa. (...) Siguió caminando sin mirarme. La retuve del vestido, forcejeó hasta que se rompió. La voltié, la lastimé en mi desesperación. Se puso de pie y siguió caminando.” (p. 135)

Aurelia, apesar das reprimendas do marido, continua em frente, como o próprio narrador afirma, de cabeça erguida. Enquanto Aurelia afunda no mangue, o narrador “le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos” (idem, ibidem, p. 136).

Sua morte é a liberdade do confinamento domiciliar. Sua atitude de desrespeitar as recomendações do marido e seguir pelo mangue, encontrando lá Azabache é um ato de desobediência e de afirmação da própria vontade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três contos apresentam intersecções e semelhanças que nos fazem pensar sobre o ordenamento do corpo feminino na sociedade. Eles possuem dicotomias como homem/mulher; natureza/civilizado; selvagem/domesticado. A associação da mulher ao animal representa uma tomada de posição e um questionamento sobre a situação da mulher na sociedade. O animal, assim, sai do externo, do lugar de outro, e é levado para o doméstico.

Seja por meio de figuras de linguagem (como a comparação com um animal) ou do desenvolvimento das personagens, os três contos apresentam a figura do duplo.

286

Yolanda é uma mulher-pássaro (metamorfose) que vive uma semiexistência entre o sonho e a realidade. Seu corpo é a marca da cisão, dessa dupla existência, do desejo de ser livre ao mesmo que está presa dentro de uma realidade que não consegue mudar.

Pequena Flor é livre. “Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho” (LISPECTOR, 2016, p. 198). Sentia a todo momento o prazer da existência, mas sua vida foi levada para dentro de domicílios, sua liberdade foi limitada a uma página do jornal, onde aparece em tamanho natural. O retrato é seu duplo e sobre ele são feitas descrições e prescrições. Vê-se, então, duas mulheres: a livre que sente vontade de pular de galho em galho quando se sente viva e aquela à qual são atribuídas funções e sentimentos.

Aurelia é uma mulher com características animais que o narrador do conto acredita que pode controlar, que pode limitar. Os desenhos que faz são indícios do duplo, pois desenha cavalos no intervalo do trabalho de empregada, como podemos ver no trecho “em cuanto terminaba de limpiar las cacerolas o los pisos tomaba un lápiz y un papel e se iba a un rincón para dibujar caballos” (OCAMPO, 1982, p. 133)

A vida dupla, de servir e de ser livre, marca a existência de Aurelia. No fim, decide pela liberdade, pela desobediência.

O selvagem, o estrangeiro, o estranho, o corpo da alteridade é levado para dentro das casas, para o íntimo e familiar, para ser domesticado. Porém, mesmo o doméstico, não pode ser domado. As mulheres dessas escritoras são mulheres que vivem uma vida dupla: com altos desejos cerceados pelas paredes de uma casa.

As autoras aqui analisadas levam as mulheres do mundo de volta ao domicílio não para limitar suas personagens, mas para mostrar como a sociedade cerceia suas liberdades, as liberdades femininas. Os contos não trazem apenas as mulheres para o ambiente privado. Trazem-nas com características animais, como animais selvagens em zoológicos, que são destituídos de suas liberdades.



O doméstico e o animal, conseqüentemente o duplo, são usados para refletir sobre a forma como os corpos femininos são ordenados na sociedade. A literatura dá ferramenta, assim, para que Yolanda crie a asa que lhe falta; que Pequena Flor ria de amor frente ao caçador e que Aurelia galope para longe da vida conjugal.

REFERÊNCIAS

BOMBAL, Maria Luisa. *Obras completas*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OCAMPO, Silvina. *La Furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

AGOSÍN, Marjorie; GASCÓN-VERA, Elena; RENJILIAN-BURGY, Joy. *Maria Luisa Bombal: Apreciaciones Críticas*. Arizona: Bilingual Press, 1987.

GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. Cuerpo. In: Szurmuk, M.; IRWIN, R. M. (org.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.

GUERRA, Lucia. *Mujer y Escritura*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.) *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.



“DA CALMA E DO SILÊNCIO” A “DO FOGO QUE EM MIM ARDE”: ESCRITA FEMININA COMO RESISTÊNCIA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Francis Willams Brito da Conceição¹

INTRODUÇÃO

Os textos literários de Conceição Evaristo estão sendo ultimamente, pelo menos nas duas últimas décadas, estudados e vistos pelo viés dos estudos literários e de gênero, bem como pelas teorias feministas. A escritora afro-brasileira inicia suas produções literárias na década de 90 do século passado, nos *Cadernos Negros*, após um período em que menor número de vozes literárias negras foram visibilizadas. Os *Cadernos Negros*, parte do movimento *Quilombhoje*, deram visibilidade a diversas escritoras negras como Miriam Alves e Cristiane Sobral, por exemplo. Conceição Evaristo também deu sua contribuição para os textos literários escritos por mulheres negras, ressaltando a necessidade de expor essas produções literárias, os protagonismos das mulheres negras na literatura e suas experiências, como é possível notarmos em *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006) que, no plano ficcional, trazem como protagonistas personagens femininas negras para compor o enredo.

288

Todavia, não tão conhecidas pela recepção quanto seus romances e contos, as publicações de Conceição Evaristo no âmbito da poesia são relevantes para os estudos literários, uma vez que partimos do princípio de que o eu-lírico construído por ela evoca vozes ancestrais coletivas, marcadas por imagens e atitudes de resistência, como no poema “Vozes-mulheres”, por exemplo. Sendo assim, vale salientar que grande parte dos poemas de Evaristo pode ser considerada como escrita de resistência, como forma de suscitar ou garantir a circulação das vozes afro-brasileiras que, de certa maneira, trazem sua ancestralidade cultural, religiosa e discursiva, povoada por uma atmosfera de resistência. A Poesia de Resistência pode ser caracterizada da seguinte forma:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 1977, p. 145).

Notamos no texto de Bosi um grupo de sentenças que perfazem uma antítese, mostrando-nos que - segundo nossa leitura - a forma de resistência que a poesia fomenta dá-se, sobretudo, pelo protesto figurado na escrita, de modo a contrariar a ideia de que os espaços de produção literária sejam hegemonicamente harmoniosos. Essa dimensão de ruptura que a poesia assume, em determinadas ocasiões, caracteriza-se por ser um lugar de tomada de consciência acerca da contradição fundamental ou como diria o professor Alfredo Bosi:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a “má positividade” do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem a consciência da contradição. A poesia há muito

¹ Bolsista CNPq e mestrando em Literatura, Teoria e Crítica – Linha de pesquisa em Estudos Culturais e de Gênero na Literatura, sob a orientação da Prof^a Dr^a Liane Schneider - pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); e-mail: franciswillams1@gmail.com.



que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito de alarme”, era a exigência de Schönberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o “urro primitivo”, *Urschrei!* (BOSI, 1977, p. 142).

Assim, há um “contínuo ‘harmonioso’” (BOSI, 1977, p. 145) no cânone literário que está sendo constantemente questionado pelas críticas de estudiosas, escritoras e militantes da teoria literária feminista, em que a poesia urge como vozes gritantes, como vozes-mulheres, como uma poética de resistência, a fim de ressaltar o espaço-lugar da literatura escrita por mulheres. A escrita poética de Conceição Evaristo pode caracterizar-se como o “descontínuo gritante” (BOSI, 1977, p. 145) para fazer frente a esse bloco dito harmonioso que é o âmbito da cultura escrita, preenchido predominantemente por homens brancos. Ressaltamos: os dois contínuos usados por Alfredo Bosi devem ser tomados no sentido de construção paradoxal e não no sentido literal, pelo fato de “a falsa ordem” jamais ser harmoniosa e de a poesia de Evaristo jamais ser descontínua em seu valor estético-estrutural, e sim, no viés da contradição à falsa ordem.

A resistência na escrita poética de Conceição Evaristo não é apenas representada a partir da insurgência de ações contundentes, como na simbologia do fogo; pode, por vezes, surgir como articulações silenciosas perpassadas pela escrita literária, conforme é exemplificada no poema *Da calma e o do silêncio*. Escolhemos os poemas *Da calma e o do silêncio* e *Do fogo que em mim arde* para observarmos as formas através das quais a escrita de Evaristo revela a literatura enquanto uma política de resistência, nos permitindo observar como acontecem as marcas positivas nos poemas, principiadas pelo uso metafórico do fogo em antítese à calma e silêncio.

Segundo Aline Alves Arruda – pesquisadora do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG) e colaboradora do portal Literafro/UFMG – essa antologia poética de Evaristo,

a começar pela nova capa, [...] é marcante pela alusão ao ofício que remete à memória negra feminina brasileira e particularmente familiar de Conceição, que já nos narrou isso em entrevistas e textos ficcionais com traços reais. O mar tão azul ao fundo nos remete aos movimentos da memória negra ancestral, ao balanço das ondas que trouxeram os navios, insígnias da diáspora negra brasileira (ARRUDA, 2017).

Aliada a toda essa simbologia da capa, como afirmou Aline Alves Arruda (2017), temos a resistência da escrita feminina, que se apresenta também através de uma multiplicidade de forma na antologia *Poemas da Recordação e outros Movimentos* (2017), como por exemplo: em *Eu-mulher “Em baixa voz/violento os tímpanos do mundo”*; ou como em *Vozes-Mulheres, “a voz de minha mãe/ecoou baixinho revolta”*; ou, ainda, no poema *De mãe, “A brandura de minha fala / na violência de meus ditos”*. Para tanto, objetivamos, nesse artigo, desenvolver uma análise de como a resistência se configura nos dois poemas selecionados de Conceição Evaristo, passando antes por algumas notas históricas e literárias acerca de outras mulheres que escreve(ram) textos poéticos como narrativas ou vozes de resistência na Literatura Ocidental.

A RESISTÊNCIA NA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES: BREVES CONSIDERAÇÕES

A questão da poesia escrita por mulheres como forma de resistência não é uma prática cultural tão recente quanto se imagina ser; em vários momentos históricos da cultura ocidental, houve sempre a presença de mulheres escritoras que deram sua contribuição para literatura. Isso nos permite afirmar que o simples fato de ser mulher e escrever já era clara resistência, uma vez que a participação na produção da cultura escrita era, geralmente, um espaço de ocupação masculina e as mulheres desenvolviam atividades outras relativas ao espaço doméstico, com raras exceções.

Se tomarmos como exemplo a cultura grega no período arcaico da Antiguidade Clássica (final do século IX a. C. ao final do século VI), veremos que já havia essa produção literária de autoria feminina, como é o caso de Safo de Lesbos, uma das grandes inauguradoras da poesia lírica grega, ao lado, por exemplo, de poetas como Alceu e Píndaro. Porém, a tradição literária, por longo tempo, não depositou o devido olhar crítico sobre essa produção, que atualmente vem sendo abordada pelos Estudos de gênero e pela Crítica Literária Feminista, trazendo novos focos sobre essa poesia, como por exemplo, a ideia de uma escrita lesboafetiva e de caráter revolucionário, como as pesquisas desenvolvidas por Sandra Boehringer.²

Passaram-se mais de XXVII séculos da produção de Safo e adentramos as produções literárias escritas por mulheres na contemporaneidade, em contextos e espaços sociais distintos dos de Safo, mas a necessidade permanece: escrever para resistir. Perpassamos a uma época em que o ato de escrever está aliado a uma proposta de resistência, de sobrevivência e de escrevivência. Um exemplo disso é a escritora negra, Carolina Maria de Jesus, que surge no cenário literário brasileiro na segunda metade do século passado, com a obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) que, segundo Ferreira e Migliozi (2016), apresenta-se como uma escrita de desespero em relação à situação de desigualdades sociais, racismo e miséria de uma mulher negra e favelada na década de 60; assim, os relatos, escritas literárias diárias de Carolina funcionam como um exercício político, conforme se afirma abaixo:

Escrever para Carolina era uma necessidade vital. Não uma fuga da realidade, cujo lado mais cru ela descreve e enfrenta com galhardia, mas um refúgio, um amparo. Como se pudesse, por um momento tornar-se independente da favela. Escrever é, ainda, meio de se conciliar consigo mesma e talvez entender melhor o que lhe vai na alma. Manter emoções à distância e melhor dominá-las. Para afrontar a discriminação e a fome, a escrita, salto criativo, oferecia um bálsamo. (...) Escrever para superar a fome, escrever para suportar a opressão e a indignidade. Escrever para tentar sair da imobilidade. (...) (MACHADO e CASTRO, 2007, p. 108).

É uma literatura de realismo social, com teor de resistência que acaba denunciando a marginalização da população negra nas favelas; mulheres negras que, tendo negados os direitos individuais básicos à sobrevivência, reivindicam: direito à liberdade de voz, de expressão e o exercício da cidadania; na verdade, a escrita de Carolina é uma *escrevivência*, como diz Conceição Evaristo, pois carrega em si a luta, a resistência e os anseios da população negra pela sobrevivência.

Usando a *voz para dizer o que se cala*,³ Carolina Maria de Jesus desenvolve uma prática de escrita que expressa resistência e, mesmo passando por *todas as dores do mundo* (EVARISTO, 2017, p. 93), vê-se impedida a fazer da escrita literária um exercício político de reivindicação, conforme diz Conceição Evaristo no poema *Carolina na hora da estrela*, onde um diálogo é estabelecido entre as duas escritoras:

E lá se vai Carolina
Com os olhos fundos,
Macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
Que uma mulher cata letras e escreve:
"De dia tenho sono e de noite poesia"
(EVARISTO, 2017, p. 93)

2 BOEHRINGER, Sandra. *L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

BOEHRINGER, Sandra; REBREYEND, Anne-Claire. Sappho. In: Louis-Georges Tin (dir.). *Dictionnaire de l'homophobie*. Paris: PUF, 2003, p.367-368.

3 Utilizamos essa sentença em analogia à frase que intitula a canção inicial *O que se cala* – composição de Douglas Germano - do álbum mais recente da cantora Elza Soares. SOARES, Elza. *Deus é Mulher*. Rio de Janeiro. Deckdisc/Polysom. 2018. Faixa 1 (3 min. 50 s).



Notamos uma referência transtextual nesse poema à Clarice Lispector, em seu último romance *A Hora da Estrela* (1977), quando o eu-lírico de Evaristo faz menção que na escrita do romance (possivelmente) Lispector nem imaginasse a existência da figura de Carolina como escritora; é relevante perceber que Conceição faz uso de algumas figuras de linguagem – a metáfora- quando alude às práticas de coletas de papel desempenhadas por Carolina, referindo-se ao ato de “catar letras” e a zeugma para dizer que durante o dia tinha sono – possivelmente porque durante a noite escrevia (“e de noite [tenho] poesia”).

O poema acima possui um tom proléptico, pois, à medida que faz interlocuções entre a escrita lispectoriana e a literatura de Carolina, já prenuncia a premissa a ser tratada no poema seguinte da antologia *Poemas da Recordação e outros movimentos*, que é exatamente quando Conceição utiliza-se da antítese para expressar que, quando o narrador clariceano (construção de Clarice) construíra Macabéa – protagonista de *A Hora da Estrela* – Clarice, na verdade, lera outra personagem que não estava no plano ficcional, mas na realidade opressora de uma favela:

Clarice no quarto de despejo
Lê a outra, lê Carolina,
A que na cópia das palavras,
Faz de si a própria inventiva.
Clarice lê:
“Despejos e desejos”
(EVARISTO, 2017, p. 95).

A estrofe acima faz parte do poema *Clarice no quarto de despejo*, de Conceição Evaristo e retoma essa ideia da escrita como um constructo de militância e resistência sociopolítica. Logo, os exemplos de poet(is)as selecionados neste primeiro momento – Safo e Carolina Maria de Jesus – separadas por séculos e pertencentes a dois sistemas culturais distintos, evocam a relevância da escrita feminina como resistência face à dominação masculina, invisibilidade da tradição e crítica literárias (por vezes) – bem como os desafios do mercado editorial. Assim, os poemas de Conceição Evaristo retomam essa necessidade de que “o canto deve ser ‘um grito de alarme’” (BOSI, 1977, p. 142), quando, por exemplo, elencam Carolina como paradigma de escrita feminina, mas não apenas isso, esses poemas suscitam diferentes representações de resistência, uma vez que “a resistência tem muitas faces” (BOSI, 1977, p. 143), conforme veremos a seguir.

291

A ESCRITA-RESISTÊNCIA NOS POEMAS SELECIONADOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

A antologia poética *Poemas da Recordação e outros Movimentos* (2017), 3ª edição, reúne 65 poemas dispostos em seis seções, sendo uma reedição configurada pela Editora Malê. O poema *Da calma e do silêncio* (p.121-122) encerra a última seção do livro, em uma espécie de *Último poema* banderiano, “Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas” (BANDEIRA, 2014, p. 66)⁴, mas que, ao mesmo tempo, evidenciasse o “silêncio que só a poesia penetra” (EVARISTO, 2017, p. 122, grifos nossos).

Assim, quando Conceição Evaristo escreve e insere o seu eu-lírico no texto poético, ela não separa essa escrita de suas experiências de mulher negra nascida de uma família pobre, em uma favela de Belo Horizonte, embora seus textos literários não estejam reduzidos a essas vivências; a produção evaristianiana reinventa novas narrativas a partir dos lugares de falas de suas experiências, como a própria escritora mesmo menciona: “escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências” (EVARISTO, 2017, p. 17). Partindo desse pressuposto, o poema da antologia – *Ao escrever...* – toma mais sentido, pois se caracteriza por uma espécie de “poema metalinguístico”, que discorre sobre o próprio ato de escrever,

4 BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. 10ª ed. Coordenação de André Seffrin. São Paulo: Editora Global, 2014.

sobre a escrita poética, que se apresenta como resultante de múltiplas vivências, expressas por um eu-lírico imerso em ações cotidianas associadas à prática de escrita; notamos isso quando lemos os versos iniciais das quatro estrofes heptásticas do poema *Ao escrever: Ao escrever a fome.../ Ao escrever o frio.../ Ao escrever a dor.../ Ao escrever a vida...*” (EVARISTO, 2017, p. 90).

Essa escrita de resistência é perpassada por inúmeros momentos até que se chegue ao objetivo a que foi desenvolvida. Podemos observar esse processo comparado ao ato de digestão, por Evaristo, no início do poema *Da calma e do Silêncio*, pois morder as palavras e rasgar entre os dentes dará mais propriedade para falar com resistência posteriormente. Eis o motivo do silêncio! O silêncio representado na escrita de Conceição não é sinônimo de inatividade, e sim de uma etapa prévia de atos de resistência futura, pois “*Nem todo viandante/ anda estradas, / há mundos submersos, / que só o silêncio / da poesia penetra*” (EVARISTO, 2017, p.122). Notemos que há, no silêncio uma forma de planejamento e articulação, pois não são apenas atitudes demonstráveis (*anda estradas*), mas há espaços incutidos alcançados apenas pela poesia-resistência.

Um exemplo mais explícito dessa leitura do silêncio da escrita literária pode-se ter um lugar-comum na trajetória de Maria-Nova, no romance *Becos da Memória* (2017), quando o narrador diz que Maria-Nova “sabia de vidas acontecendo no silêncio” (p. 76). Tal silêncio refletia a longa atividade de escuta que a protagonista desenvolve no enredo, ouvia em silêncio para planejar uma forma de narrar essas memórias coletivas no futuro:

Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. (EVARISTO, 2017, p. 151).

292

Da calma e do Silêncio e a vida da personagem Maria-Nova suscitam, a nosso ver, formas de resistências muito discutidas pelas teorias feministas e que são relevantes para fomentar as discussões sobre o progresso dos movimentos feministas: *o lugar de fala e o lugar da dor* (TIBURI, 2019, p. 114-115)⁵ – este representando as práticas de escuta, que, de certo modo retomam o silêncio de Maria-Nova, bem como o mundo *que só o silêncio da poesia penetra*, o mundo das insubmissas lágrimas de mulheres, *no quase gozo da escuta*⁶.

Por outro lado, Rebecca Solnit (2017, p.27) afirma que, quando o silêncio é imposto ele não pode ser caracterizado como uma forma de resistência, mas sim como um mar de palavras não ditas, sufocadas por aqueles que têm o poder de dizer. Assim, aqui nos exemplos selecionados, há um silêncio planejado, que posteriormente reverbera, na verdade, em um mar de palavras em versos, ou como diria Conceição Evaristo: “*na rouquidão de seu silêncio/ de tanto gritar acordou o tempo/ no tempo*” (EVARISTO, 2017, p. 38-39).

A fim de suscitar outras imagens da resistência, optamos por selecionar também para esta análise o poema *Do fogo que em mim arde*, objetivando mostrar uma forma distinta de se representar a resistência da escrita feminina: a metáfora da ardência do fogo pode prefigurar a ideia de contundência nos versos e nos atos – o fogo, nesse poema, desempenha vários papéis. É ele “*que derrete o bico de teu pincel/ incendiando até às cinzas/ o desejo-desenho que fazes de mim*” (EVARISTO, 2017, p. 81), sendo responsável por combater a construção de estereótipos em torno da imagem da mulher negra e ressaltando a necessidade de uma escrita focada no outro, na alteridade, sendo este (o outro) o “*que molda a dura pena/ de minha escrita*” (EVARISTO, 2017, p. 81).

5 Retomamos os termos listados pela filósofa contemporânea Marcia Tiburi. A escritora apresenta *lugar de fala e lugar da dor* como conceitos distintos: lugar de fala representa uma atividade representativa e coletiva, enquanto o lugar da dor aparece como um exercício individual.

6 Cf. EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malé, 2017, p.7.



Para tanto, os dois poemas evidenciam formas distintas de representar a escrita feminina, sobretudo, como arte e texto de qualidade estética, mas também como uma política de resistência contra os modos de silenciamento impostos, os problemas de gênero, a manipulação capitalista sobre o corpo feminino, misoginia, sexismo, entre outros. Quer através do silêncio planejado pela poesia, quer pela atividade de escrita, o “[fogo] que me arde/ que cunha minha face/ na letra desenho/ do autorretrato meu” (EVARISTO, 2017, p. 81), assume na escrita evaristiana o lugar de instrumento de resistência, assume um lugar-comum de atividade de protesto.

O poema *Do fogo que em mim arde* apresenta um eu-poético que focaliza o outro; a alteridade é apresentada como uma forma coletiva de resistência, de forma que o mote que inicia as duas estrofes do poema é: “Sim, eu trago o fogo,/ O outro” (EVARSITO, 2017, p. 81); o outro é aquele que empreende as ações conjuntas com a voz poética, de modo a oscilar entre ser “não aquele que te apraz” e ser “aquele que me faz”, tomando as palavras dos versos 3 e 11. Na primeira estrofe, observamos o outro fazendo parte de uma voz coletiva e, ao mesmo tempo, sendo apresentado como aquele que não está em convergência com o interlocutor lírico do poema, denominado de “te”. Por outro lado, temos que o outro que resiste a esse interlocutor que desenha o estereótipo do corpo negro, também compõe, em essência, a resistência da voz poética que “molda a dura pena/ de minha escrita”.

Assim, esse poema apresenta-nos imagens de resistência distintas do poema anterior: este mostra uma resistência de frente coletiva principiada pelo outro, enquanto o poema *Da calma e do silêncio* suscita o silêncio como estratégia de resistência, sendo para muitos uma “aparente inércia” (EVARISTO, 2017, p. 121), mas que pode ser considerado como uma ferramenta para que as vozes literárias cheguem aos “mundos submersos/ que só o silêncio/da poesia penetra” (EVARISTO, 2017, p. 121).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

293

Os poemas selecionados mostram alguns pontos cruciais para entendermos a configuração da escrita como resistência: a metalinguagem - presente nos dois poemas acerca da escrita que retoma a memória e que, de certo modo, retoma o outro - faz-nos perceber que há uma necessidade de haver uma escrita coletiva principiada pelo outro. Como podemos observar nos versos: “*Nem todo viandante/ anda estradas*” (EVARISTO, 2017, p.122) retoma a ideia da caminhada diaspórica da população afrodescendente, mas o caminho que a escrita faz trilhar é o *dos mundos submersos*, lugares que só a poesia pode chegar; são trajetórias diferentes que denotam uma similaridade, uma coletividade e empatia. Já o poema *Do fogo que em mim arde*, traz o outro como a motivação primeira da escrita.

Segundo Djamila Ribeiro (2018, p. 7-8, grifos meus), o Feminismo Negro não é apenas uma luta identitária, mas sim um movimento de resistência, sem a qual não existiria memória histórica e subjetiva da população negra; a filósofa afirma que, em suas aulas de História, ficava muito tensa quando os professores se remetiam aos escravos africanos como personagens que, coletivamente, não haviam empreendido formas de resistência. Como afirma Jurema Werneck, *nossos passos vêm de longe*⁷. Não há como a história oficial querer ocultar a milenar resistência das mulheres negras que – em muitas ocasiões – resistem pela escrita:

A noite não adormecerá
Jamais nos olhos das fêmeas,
Pois do nosso sangue-mulher
De nosso líquido lembradiço

7 WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de Mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: *Vents d’Est, vent d’Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*. Genève: Graduate Institute Publications, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/iheid/6316>. Acessado em: 19 Abr. 2019.



Em cada gota que jorra
Um fio invisível e tônico
Pacientemente cose a rede
De nossa milenar resistência
(EVARISTO, 2017, p. 26-27).

Portanto, finalizamos esse texto afirmando que as aproximações entre os poemas escolhidos se dão a partir do tratamento da escrita feminina como resistência (tratados poeticamente de forma diferente em cada poema, mas com o mesmo e devido valor semântico) e pela presença do outro nessa voz marcada pelo verso de protesto, pois, conforme afirma Conceição Evaristo no poema *Vozes-mulheres: "A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/ e/ fome"* (EVARISTO, 2017, p. 24-25).

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Aline Alves. Poemas da Recordação e Outros Movimentos. In: *Literafro*. Belo Horizonte: UFMG, 2017. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/poesia/ConceicaoEvaristo-Poemasdarecordacao.pdf>>. Acessado em: 12 Jul. 2019.

BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: EDUSP/Cultrix, 1977.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da Recordação e outros Movimentos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

_____. *Histórias de leves enganos e parencas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

_____. *Becos da Memória*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

294

FERREIRA, Amanda Crispim. MIGLIOZZI, Luiz Carlos Ferreira de Melo. A Literatura Afro-feminina Brasileira no século XXI: corpo, voz, poesia e resistência. In: *XV ABRALIC: Experiências Literárias e Textualidades Contemporâneas*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524538.pdf. Acessado em: 13 Jul. 2018.

MACHADO, Marília Novais de Mata. CASTRO, Eliana de Moura. *Muito bem, Carolina!:* biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do Feminismo Negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas:* reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em Comum:* para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.



TRANSGREDIR E SOBREVIVER: LIMA BARRETO E AS LEITURAS SOBRE CLARA DOS ANJOS

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza¹

INTRODUÇÃO: A LIBERDADE DE SOBREVIVER

O romance *Clara dos Anjos*, do escritor carioca Lima Barreto, narra a história de uma jovem negra e suburbana que se envolve afetiva e sexualmente com Cassi Jones, rapaz branco com maior poder aquisitivo. Ao final da narrativa, a protagonista é por ele esquecida, tendo que conviver sozinha com a “desonra” de sua gravidez. Publicado postumamente em 1948 na forma de livro, já havia sido lançado em folhetim entre janeiro de 1923 e maio de 1924 e, desde então, a crítica, de uma forma geral, não tem apontado para o livro como um dos grandes momentos da ficção de Lima Barreto. Nesse sentido, no rico estudo intitulado *Em defesa de Clara dos Anjos*, a crítica literária Beatriz Resende pontua que

De toda a vasta obra de Lima Barreto, *Clara dos Anjos* parece ser a que mais equívocos provocou. Mais ainda, a que mais fortemente fez surgir preconceitos, alguns ocultos sob a força da inteligência de críticos que, no entanto, não podiam fugir completamente às ideias de seu tempo em relação não apenas ao tema da raça, mas também ao comportamento que se esperava das mulheres. (RESENDE, 2012, p. 11)

295

O “tema da raça” e, principalmente, “o comportamento que se esperava das mulheres” são fundamentais para traçarmos os caminhos de Clara que, afinal, também buscarão defendê-la. Devido a esses equívocos, diminui-se a criatura de Lima a uma jovem suburbana periférica e derrotada. Contudo, em tempos de golpes e silenciamentos, não podemos ler *Clara dos Anjos* ingenuamente. Sob a tendência teórica contemporânea, as quais buscam exatamente novas narrativas sobre os fenômenos, urge que o Rio de Janeiro de Lima Barreto seja lido sem que sejam eliminados os “saberes que foram marginalizados pela *episteme* hegemônica.” (COUTINHO, 2016, p. 187) Logo, é fundamental ter em mente que o corpo de Clara, cerceado por uma extensa tradição de leitura sobre a impotência da negritude e o apagamento do desejo feminino, tem sido silenciado há algumas décadas. Assim, ecoando o filósofo camaronês Achille Mbembe, decidimos enraizar nosso discurso “neste preciso momento em que a história e as coisas se voltam para nós, e em que a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo.” (MBEMBE, 2014, p. 9)

Em resumo, ao nos depararmos com a sinopse do romance e pensando na ficção de Lima Barreto, em que o final feliz não é comum, a protagonista tende a ser interpretada como uma simples vítima impotente, abandonada pelo homem que a deflorou. A importante crítica Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, na introdução à edição de 1948, afirma que Clara “é sempre a mesma criatura passiva, que a vida tritura incansavelmente.” (PEREIRA, 2012, p. 26) Sob a mesma tradição, Luiz Silva, sob o pseudônimo de Cuti, aponta, em sua tese sobre Lima Barreto e Cruz e Sousa, que “Clara, sob o domínio da paixão, associado ao seu despreparo, é vítima da obnubilação que lhe altera os sentidos da realidade. Nessa luta de dominação, o texto situa o poder do lado de Cassi.” (CUTI, 2009, p. 176). Por fim, na mesma linha de raciocínio, Nejar nos diz que, na prosa de Lima Barreto, “surgem outras criaturas, entre elas, Clara dos Anjos, dentro do mesmo diapasão da nulidade social.” (NEJAR, 2011, p. 160) Passividade, domínio, despreparo e nulidade. Está-se diante, portanto, de uma longa tradição a ser repensada. Eis a nossa missão.

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro

CORAGEM: A PRIMEIRA SOBREVIVÊNCIA

O primeiro passo dessa proposta é pensar como Clara esperou pela volta de Cassi ao saber que estava grávida. Nesse sentido, esperar é, muito mais que uma ação, um lugar. Nesse espaço foram postas as mulheres ao longo de séculos, limitadas a uma condição inerte. Sob as vozes hegemônicas do patriarcado, as mulheres são tradicionalmente lidas dentro da lógica da passividade que se baseia em esperar por um homem.

Clara dos Anjos, meio debruçada na janela do seu quarto, olhava as árvores imotas, mergulhadas na sombra da noite, e contemplava o céu profundamente estrelado. Esperava.

Fazia uma linda noite sem luar; era silenciosa e augusta. As árvores erguiam-se hirtas e se recortavam na sombra, como desenhadas. Nem uma aragem corria; mas estava fresco. Não se ouvia a mínima bulha natural. Nem o estridular de um grilo; nem o piar de uma coruja. A noite quieta e misteriosa parecia aguardar quem a interrogasse e fosse buscar no seu sossego paz para o coração. (BARRETO, 2012, p. 265)

Nessa passagem, o ato da espera é ratificado por parte do narrador. Isso se dá não apenas pelo isolamento do verbo em um período próprio no primeiro parágrafo, mas também pela descrição que se segue, na qual o isolamento da protagonista parece ser enfatizado pelo silêncio e imobilidade do cenário que a cerca. Depois de seu encontro com Cassi, Clara dos Anjos está sozinha, ou melhor, está na companhia da vida que espera em seu ventre. Tal cena tem sido utilizada para reforçar o enquadramento de uma mulher derrota. Contudo, é nessa solidão que também surge sua reação algumas páginas a seguir.

Pensou em morrer; pensou em se matar; mas, por fim, chorou e rogou a Nossa Senhora que lhe desse coragem. Se pudesse esconder?... - acudiu-lhe repentinamente este pensamento. Se pudesse “desfazê-lo”? Seria um crime, havia perigo de sua vida; mas era bom tentar. Quem lhe ensinaria o remédio? Correu o rol de suas poucas amigas; e só encontrou uma: Dona Margarida. (BARRETO, 2012, p. 283)

As atitudes que pensa em tomar nessa cena não pressupõem a presença de Cassi, o que nos mostra que, embora esperasse, a protagonista não está de todo inerte nesse processo. Dito isso, devemos perceber que Clara dos Anjos pensa em morrer e em se matar, porém, por fim, sobrevive e pede coragem. Talvez nada comprove mais a vontade de sobreviver do que um apelo por coragem. A prece da personagem é destinada à Nossa Senhora, não a Deus, como ocorre, inclusive no início desse mesmo capítulo ao perceber que Cassi não voltaria: “— Que será de mim, meu Deus?”. (BARRETO, 2012, p. 266)

A diferença, nesse caso, é a de que, na cena acima transcrita, a jovem protagonista assume para si uma atitude de ação, não à toa pede coragem. Clara dos Anjos não quer morrer, não quer desistir. As leituras até hoje feitas insistem em destituir a jovem de sua resistência, no entanto, na existência precária que enfrenta, essa mulher quer ser corajosa para os desafios que tem em sua frente e ainda hão de aparecer. Quando pensa em “desfazer” o bebê, em um ato impensável para uma mulher de seu tempo e sua classe, a conjunção adversativa confirma sua ação, pois a protagonista estava ciente de todos os riscos, “mas era bom tentar.”

Quando se dirige a Deus no início do capítulo X, está estagnada em seu próprio medo, porém, no mesmo capítulo, ao clamar por Nossa Senhora, imagem feminina, Clara dos Anjos apresenta uma tentativa de controlar a própria vida de maneira corajosa. Nossa protagonista deseja precariamente descobrir a própria linguagem e possuir o próprio corpo. Descobriu, portanto, que “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência” (FANON, 2008, p. 34), mesmo que para isso cometa uma afronta aos próprios pais e a “honra” de toda uma família segundo o código moral de seu tempo: “Que havia de ser dela agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével da vida?” (BARRETO, 2012, p.282).



Não se pode esquecer: o lugar e o momento aos quais Clara pertence fazem com que sobre ela tudo tenha mais peso, pois “raça, classe, local e gênero conformam, pois, sistemas distintos de dominação que, associados, contribuem para a consolidação de uma única estrutura de poder.” (SCHWARCZ, 2017, p. 426) Tendo consciência da complexidade de sua condição, Clara, na parte final do romance, vai em busca de Dona Margarida, a única mulher de seu entorno que poderia servir como intermédio para sua ação. A busca de um abortivo, nesse caso, torna-se um instinto de vontade e agência. É a recusa de ter no seu corpo aquilo que, a princípio, não parecia lhe pertencer. Páginas mais tarde, contudo, o filho que nela crescia desloca-se da posição de sujeito invasivo, marca de Cassi, para cúmplice da árdua sobrevivência de Clara dos Anjos.

Inclusive, a protagonista de Lima é uma sobrevivente desde as primeiras páginas do romance, o que só se confirmaria ao longo de sua vida. Portanto, desde seu nascimento, Clara é uma exceção, uma resistência num mundo em que mulheres negras são limitadas por todos os lados. Lima tinha consciência dessa limitação, não à toa, nesse mesmo romance, registra que “o subúrbio é o refúgio dos infelizes” (BARRETO, 2012, p. 188). Seria leviano e ingênuo ler Lima Barreto idealizando o subúrbio e a vida de Clara dos Anjos. Pensar a luta é, então, inscrever, nesse corpo de resistência, um espaço tenso das vidas contra a hegemonia.

Ambos, porém, estavam de acordo num ponto religioso católico-romano: batizar quanto antes os filhos, na Igreja Católica Apostólica Romana. Foi assim que procederam, não só com a Clara, o *único filho sobrevivente* (grifo meu), como com os demais, que haviam morrido. (BARRETO, 2012, p. 72)

Sobrevivendo do início ao fim, a tensão do romance se constrói exatamente na desobediência da protagonista, cujos pais não aprovavam o relacionamento com Cassi Jones. Clara, nesse sentido, pode ser lida como Eva dos subúrbios cariocas e, movida por sua curiosidade, desobedece às regras impostas pela autoridade em sua vida para provar o fruto proibido. Teve, assim, a coragem de abrir as próprias janelas, rompendo os limites rígidos desse lar no intuito de que a realização do desejo pudesse ser escrita em seu corpo. Desse modo, Clara, tal qual Eva, também é expulsa de seu paraíso, aqui construído pelo sonho de ter Cassi por perto. Todavia, existe uma tomada de consciência nessa mulher, o que a permite sobreviver fora de seu sonho. Ao ser expulsa do paraíso por sua transgressão, Clara transforma-se ao final do romance.

297

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos.

A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... (BARRETO, 2012, p. 293 - 294)

Clara foi capaz de aprender, não é a tola que nela alguns tentam pintar. Essa mulher percebe que “não era uma moça como as outras”, mas decide sobreviver. Está-se diante de uma força vital que não pode ser ignorada. Trata-se, desse modo, muito mais do que a nulidade da derrota, mas de uma mulher que, em busca das próprias paixões, consegue desviar da normatividade a ela imposta, visto que, “protegida de todos, desacompanhada não ia nem à venda mais próxima.” (SCHWARCZ, 2017, p. 409) A protagonista se vê presa dentro de uma lógica social intransponível, encurralada entre uma mãe apática e um pai que, sendo “pouco ambicioso em música”, “o era também nas demais manifestações de sua vida.” (BARRETO, 2012, p. 60)

Dessa maneira, em um lar excessivamente fechado e sem ambições, o malandro se torna o único caminho possível para Clara fugir das circunstâncias que a ela são tão severamente atribuídas. Cassi, de uma forma que se mostraria brutal, materializa, contrariamente às limitações de seus pais, o desejo que rege as ações de Clara.

DESEJO: A SEGUNDA SOBREVIVÊNCIA

Como se vê, Clara dos Anjos não parece ser uma protagonista tola e ingênua. Além disso, pretendemos demonstrar também que, no lugar de uma tragédia irreversível, essa persistência em continuar viva é, antes de tudo, um índice de esperança. Cabe lembrar, nesse sentido, que Lima Barreto está inserido em um momento cujas mulheres transgressoras da ficção raramente continuavam vivas ao fim de suas narrativas. É esse o caso, apenas para pontuar os mais emblemáticos, de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; Emma Bovary, em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; e Luísa, em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Sob esse ponto de vista, ao longo da narrativa, é fundamental perceber os desejos de Clara. Afinal, estamos a tratar de uma mulher cujos “seios duros quase estouravam de virgindade e ansiedade de amar.” (BARRETO, 2012, p. 151) É essa a jovem que “vivía assim ansiosa e ofegante” (BARRETO, 2012, p. 221), a qual encontrou Cassi em um “torpor de vontade, de ânimo.” (BARRETO, 2012, p. 269) O texto de Lima, portanto, nos aponta anseios que têm sido brutalmente ignorados.

Fato é que Clara dos Anjos quis estar com Cassi e foi punida por seguir suas vontades. Não por coincidência, Lima registra, nos esboços de seu diário íntimo, que o envolvimento entre os dois se deu no dia 13 de Maio, data na qual alguns anos antes havia sido assinada a Lei Áurea e, por peripécia do destino, quando nasceria o autor em 1881. Assim, está-se diante da alforria dessa mulher que decide, apesar de tudo, dar voz às suas vontades. Tal como a libertação de 1888, a liberdade de Clara não será simples, muito menos romântica. Em vez disso, da mesma forma que os ex-escravos foram tragicamente excluídos do projeto de país da Primeira República, Clara dos Anjos, buscando sua alforria das limitações a ela impostas, também sofrerá as consequências de uma sociedade que não a quer. Ela encarna, desse modo, “o exemplo das continuidades da escravidão que se reinventavam na República.” (SCHWARCZ, 2017, p. 413)

298

No caso de Clara, temos apenas mais um exemplo dessa tradição que ignora as potências do feminino. Assim, em se tratando especificamente de uma história da exclusão, vamos ao encontro das ideias de Spivak ao dizer que

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do terceiro mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização. (SPIVAK, 2010, p. 119)

Clara dos Anjos é exatamente a mulher do terceiro mundo. Em um Rio de Janeiro em constante reconstrução dos hábitos e paisagens urbanas, ela desaparece no “violento arremesso” de que nos fala Spivak. Assim, a busca por novas epistemologias, que, inclusive, é uma das principais chaves do texto de Spivak, faz-se fundamental para atualizarmos a leitura do romance de Lima. Na verdade, a violência aqui analisada não se dá apenas no episódio ficcional de abandono, mas, de maneira ainda mais simbólica, na tradição de leitura que a ignora enquanto ser dotado de vida e agência.

Clara permanece viva na narrativa, porém tem sido assassinada por uma série de leituras limitantes e eurocêntricas, as quais não puderam perceber que a literatura de Lima Barreto é, assumidamente, “militante”. Dessa maneira, como postulou o pensador Aimé Césaire, “é o Ocidente que faz a etnografia dos outros, não os outros que fazem a etnografia do Ocidente.” (CÉSAIRE, 1978, p. 61) Sob esse princípio, a principal dessas interpretações, certamente, é a de Sérgio Buarque de Holanda, segundo o qual

Machado de Assis aristocratizou-se por esforço próprio e da disciplina que para isso se impôs, ficou em seu temperamento e em sua obra uma vertente inumana, que deveria desagradar a espíritos menos capazes de contenção. Desagradaria, como se sabe, a um Patrocínio e desagradou cer-



tamente Lima Barreto. Deste pode-se dizer que não conseguiu forças para vencer, ou sutilezas para esconder, à maneira de Machado, o estigma que o humilhava. (HOLANDA, 2012, p. 39)

MATERNIDADE: A SOBREVIVÊNCIA ÚLTIMA

Além das paixões e vontades dessa mulher, talvez a principal força de Clara esteja guardada na mãe que virá a ser. Não decidindo pelo aborto, o feto em seu ventre se torna a prova mais fundamental de resistência, é a sobrevivência do outro que literalmente apenas existe por conta da força de Clara em permanecer viva.

Lembremos que, em seus célebres versos, Chico Buarque eternizou que o amor não tem pressa, ele pode esperar em silêncio. Na posta-restante, num fundo de armário ou no corpo de Clara dos Anjos, o amor, que nesse caso é fruto da tensão, poderia esperar milênios no ar, porém, o silêncio no qual esperou a protagonista de Lima pode agora ser rompido com a emancipação dessa mulher, que nunca foi lida como a mãe que se tornaria. Maternidade é agir em si para gerar o outro, contudo, ao anular a agência de Clara, a crítica tradicional, no mesmo movimento, apagou a vida inscrita em seu ventre.

Pensando nessa projeção de esperança para o futuro, o narrador nos deixa um indício de que a mulher não é mais a mesma. Por isso, mesmo a visão passiva que nos é entregue ao longo do romance é questionada pela própria voz narrativa, pois resistir é sobreviver.

O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassis e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra elevação dela social e moralmente. (BARRETO, 2012, p. 294)

299

Esse excerto não pode passar despercebido na leitura do romance, uma vez que demonstra a tomada de consciência dessa mulher e, por conseguinte, o futuro contestador e ativo que sua filha ou filho poderá ter. Aqui, ao trazer à tela “suas iguais”, tem-se uma síntese da mulher periférica brasileira que, apesar de todos os percalços do trajeto, segue corajosa pelo fio tênue da vida. Mesmo com a escravidão, a violência e o feminicídio, essas mulheres seguem em frente.

Prova disso está na epígrafe do romance, na qual se encontra uma alusão à relação abusiva entre escravizadas e seus senhores no Brasil colonial. Nesse âmbito, a frase final do livro, “não somos nada nesta vida”, proferida por Clara, é muito mais do que a síntese de sua desgraça. De fato, a personagem não é nada nesta vida regida pelo patriarcado branco, mas há uma camada importante por trás dessa realidade melancólica: ela não precisa de homens para se manter viva e, portanto, Lima Barreto pode estar nos oferecendo um tom coletivo de todas as que são socialmente segregadas. Afinal, “o que tinha em mira não era o pequeno drama pessoal de Clara, mas o drama de muitas gerações de mulheres de seu meio e cor – o possessivo aplicando-se aqui tanto à personagem como ao romancista.” (PEREIRA, 2012, p. 28)

Por esse motivo, nós podemos identificar a alteração feita nos originais, visto que, na primeira versão do texto, feita sob o formato de um conto em 1920, Clara encerra a narrativa dizendo “eu não sou nada nesta vida”, o que é substituído por “não somos nada nesta vida.” Desse modo, em sua boca, há a voz de milhares de sobreviventes dentro de um mundo ainda hostil, em um “diálogo final, abrangente, plural, polifônico e comovente.” (RESENDE, 2012, p. 22) “Nós”, em última instância, é pronome plural e feminino. Dito isso, “não ser nada” demonstra, em vez de derrota, a autossuficiência dessa mulher que jamais precisou ser algo no mundo hostil que lhe foi dado.

Simbolicamente, assim, nas páginas finais do romance, a ideia da sobrevivência de mulheres parece ser reforçada através da ausência do masculino, com o estabelecimento de uma territorialidade feminina.

O primeiro desses indícios é a morte de Azevedo, pai de Cassi Jones, cuja intenção, em oposição ao resto da família do malandro, é a de ajudar Clara.

Com o desmaio súbito de Azevedo, Clara precisa sozinha continuar a sua própria vida e aquela que carrega no ventre, ou seja, a esperança existe, mas não pode vir de um discurso masculino, pois, incontestavelmente, essa mulher, vítima de um arremesso violento, para usar o termo de Spivak, “não é nada” dentro da lógica patriarcal de seu tempo.

- Tenha pena de mim, “Seu” Azevedo! Tenha pena de uma infeliz! Seu filho me desgraçou!
O velho Azevedo descansou os embrulhos, levantou a moça, fê-la sentar-se; e ele, sentando-se por sua vez, pôs-se a olhar, cheio de pena, o dorido rosto da rapariga. Todos os olhos se fixaram nele; ninguém respirava. Afinal, Azevedo falou:
- Minha filha, eu não te posso fazer nada. Não tenho nenhuma espécie de autoridade sobre “ele”... Já o amaldiçoei...
- Demais, “ele” fugiu e eu já esperava que essa fuga fosse para esconder mais alguma das suas ignóbeis perversidades... Tu, minha filha, te ajoelhaste diante de mim ainda agora. Era eu que devia ajoelhar-me diante de ti, para te pedir perdão por ter dado vida a esse bandido - que é o meu filho...
- Eu, como pai, não o perdôo; mas peço que Deus me perdoe o crime de ser pai de tão horrível homem... Minha filha, tem dó de mim, deste pobre velho, deste amargurado pai, que há dez anos sofre as ignomínias que meu filho espalha por aí, mais do que ele... Não te posso fazer nada... Perdoa-me, minha filha! Cria teu filho e me procura se...
- Não acabou a frase. A voz sumiu-se; ele descaiu o corpo sobre a cadeira e os olhos se foram tornando inchados.
- As filhas acudiram, a mulher também; e uma daquelas, chorando, pediu à Clara e à Dona Margarida:
- É favor, minhas senhoras; retirem-se, sim? (BARRETO, 2012, p. 293)

300

Ao final do romance, quando está diante da família de Cassi Jones para anunciar que espera um filho, Clara percebe, como explica o filósofo, que “não a toleram nesses círculos porque ela é uma mulher de cor” (FANON, 2008, p. 55). Nesse momento, o pai de Cassi quer ajudá-la, embora não possa. Seu desmaio, sendo assim, funciona como materialização dessa impossibilidade, visto que Clara, ao final, só é verdadeiramente amparada por outras mulheres. Na última página do romance, nesse mesmo sentido, o narrador nos mostra que não há homens ao seu redor.

- Chegaram em casa; *Joaquim ainda não tinha vindo* (grifo meu). Dona Margarida relatou a entrevista, por entre o choro e os soluços da filha e da mãe.
- Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:
- Mamãe! Mamãe!
— Que é minha filha?
— Nós não somos nada nesta vida. (BARRETO, 2012, p. 294)

Logo, o pai de Clara não está presente em sua última cena. Não há homens quando a protagonista profere sua emblemática frase. Pelo contrário, Clara está abraçada com a mãe e carregando em si a prova de sua sobrevivência quando surge nela a dolorosa descoberta. Se João Cabral de Melo Neto encerra seu auto de Natal pernambucano com o nascimento de uma criança, consolidando o percurso de *Morte e vida Severina*, Lima Barreto, com a melancolia que lhe é peculiar, dá à Clara a possibilidade de ser mãe, símbolo inegável de um futuro.

Nessa perspectiva, baseados na filósofa norte-americana Angela Davis, percebemos que a maternidade tem sido historicamente construída para fora do espaço da negritude, visto que as mulheres escraviza-



das eram vistas simplesmente como reprodutoras e o amor maternal, portanto, seria associado de maneira exclusiva às mulheres brancas, o que parece ter ocorrido com a crítica em torno do romance em questão. Segundo a pensadora,

a julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães e protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias. (DAVIS, 2016, p. 17-18)

Não cheguemos ao excesso de chamá-la de afortunada pelo fim que teve, não é essa a questão. A questão central, em última análise, é: o que nos tem impedido de ler *Clara dos Anjos* dessa forma? Na verdade, o que interessa aqui é o fato de que a maternidade significa uma possibilidade, uma esperança. Não há provas materiais no texto de que Clara tenha sido bem-sucedida, e seria descabido forjá-las aqui, porém seu ventre comporta uma folha em branco e é fundamental darmos uma chance a essa mulher, a chance que o próprio autor parece lhe dar.

Do mesmo modo, a maternidade é tão fundamental na leitura desse romance que, ao abri-lo, tem-se uma dedicatória à memória de sua mãe: “Pela primeira vez uma obra sua não é dedicada a seus pares, aos companheiros de luta ou de copos. Diferentemente do conto, o romance é dedicado à memória de sua mãe.” (RESENDE, 2012, p. 13) Clara dos Anjos, com a vida dentro de si, também pode ser, portanto, Amália Augusta, a mãe do autor, falecida ainda na infância de Lima e cuja resistência foi tão complexa quanto a de sua personagem.

Assim, cabe trazer à discussão o questionamento de Beatriz Resende: “as figuras centrais dos seus romances são todas homens, à exceção desta Clara (...) Por que qualidades o terá ela atraído?” (RESENDE, 2012, p. 27) Está aí o nó de nosso percurso. Clara atrai a pena de Lima por ser ela a sobrevivência que sintetiza e anuncia. O que se pretende mostrar é que Lima Barreto não escreveu o triste fim de Clara dos Anjos, mas o possível futuro de uma mulher e seu filho. Afinal, permite a ela que tenha a sorte que nem mesmo seu Major Policarpo teve. A pátria com a qual o major sonhara era um mito, mas a mãe que surge no romance em questão é uma realidade inscrita no texto de Lima e no corpo de Clara.

301

Ao término do romance, Azevedo não pode fazer nada pela protagonista, e Joaquim não está com a filha na última página dessa história. Assim, na impossibilidade de contar com discursos masculinos, reforça-se a ideia de que Clara quer simplesmente sobreviver em um Brasil que persegue mulheres de sua classe e sua cor, um país onde, nas palavras do professor Abdias Nascimento, “o crime de violação e de subjugação sexual cometido contra a mulher negra pelo homem branco continuou como prática normal ao longo de gerações.” (NASCIMENTO, 2016, p. 83)

Seria incoerente buscar a perfeição em uma obra de exceções como a de Lima, então, em vez disso, estamos a propor novas possibilidades de imperfeição, pois Clara merece viver. Como nos ensina Lilia Schwarcz, “nada havia de ‘livre’ numa sociedade ainda condicionada pelos mores da escravidão e pela realidade do racismo.” (SCHWARCZ, 2017, p. 414) Por essa razão, ainda que emancipar Clara dos Anjos seja tarefa complexa, com as hipóteses aqui levantadas, almejamos não comprovar a liberdade dessa mulher, mas demonstrar como, lidando com seus grillhões, ela tentou ser livre. Em tempos como os nossos, suspender o ponto final em nome das reticências é um ato imprescindível.

Prolongando essas reticências e encerrando-as apenas por enquanto, lembremos que, na primeira página de seu diário íntimo, Afonso Henriques de Lima Barreto nos diz que, quando começou a escrever, uma esperança pousou. É nessa esperança que pousa sobre nosso autor que podemos inscrever a busca por uma nova Clara dos Anjos. Com o direito à vida que a narrativa lhe dá, ela merece traçar um novo caminho. Esse caminho se chama sobrevivência. Afinal, em certos corpos, sobreviver é um ato político de transgressão.



De repente, não mais que de repente, o mundo torna-se mesmo um moinho. De Cassi Jones, Clara herdou apenas o cinismo e não percebeu que estava à beira do abismo de “não ser nada nesta vida”. Contudo, na precariedade que lhe é imposta, os sonhos de Clara não parecem estar triturados. Se estivessem, não teria coragem. Se estivessem, o abismo que a cerca já a teria matado. Parece que Clara quer simplesmente sobreviver.

Não a atiremos nesse abismo.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COUTINHO, Eduardo. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. *ALEA*. Vol. 18/2: p. 181-191, Rio de Janeiro, mai-ago 2016.

CUTI. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio a *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona editores refractários, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Leya, 2011.

RESENDE, Beatriz. *Em defesa de Clara dos Anjos*. Apresentação a *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Introdução a *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto – Triste Visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



ALÉM DO ORGULHO E DO PRECONCEITO: REPRESENTAÇÕES DE JANE AUSTEN

Gabriele Cristina Borges de Morais¹

Mesmo após completarem-se, em 2017, duzentos anos de sua morte, Jane Austen é uma figura permanente na cultura literária e popular, ultrapassando as barreiras de sua pátria e se instalando nos imaginários dos países onde sua obra foi traduzida e publicada. Exemplo disso se deu aqui no Brasil, com a adaptação dos romances da autora na telenovela *Orgulho e Paixão*, exibida pela Rede Globo em 2018, e nas diversas edições de suas obras disponíveis no mercado. A *Austenmania*, como o fenômeno ficou conhecido, não é algo recente, embora tenha se inflamado nos últimos anos, criando uma imagem de Jane Austen bastante diversa da que se instalou na Inglaterra ao longo dos séculos XIX e XX. Este trabalho pretende se debruçar sobre as diferentes versões de Jane Austen que foram veiculadas ao longo dos dois séculos que sucederam sua morte e contrapô-las ao que se pode, de fato, intuir sobre a identidade da autora com base em sua obra e em sua correspondência pessoal, além dos relatos das pessoas que conviveram com ela.

A VIDA DE JANE AUSTEN

303

Jane Austen nasceu na aldeia rural de Steventon, localizada ao norte de Hampshire, no sudoeste da Inglaterra, no dia 16 de dezembro de 1775. Filha do reverendo George Austen e de Cassandra Austen (nascida Leigh), é a sétima dos oito filhos do casal. Como era costume na época, após seu nascimento, Jane passou um bom tempo sob os cuidados de uma ama de leite, retornando a sua família após alcançar idade suficiente para a “razão”. Seu segundo irmão, George, nunca retornou para a casa dos pais, sendo cuidado por uma família da região após perceberem que ele sofria algum tipo de deficiência mental. O terceiro irmão, Edward, foi adotado por um primo de sua mãe, Sir Thomas Knight, que não possuía filhos, assumindo seu sobrenome e tornando-se herdeiro da propriedade de Chawton, onde Jane Austen viria a morar com a mãe e a irmã Cassandra muitos anos mais tarde. Desta maneira, com tantos filhos para criar, o casal Austen tornou sua casa um colégio interno para meninos, e foi neste ambiente que Jane passou seus primeiros anos. Aos sete anos, Jane foi enviada, juntamente com Cassandra e com sua prima Jane Cooper, para ser educada por uma cunhada da mãe, Mrs. Ann Cawley, em Oxford; poucos meses depois, Mrs. Cawley mudou-se com as meninas para Southampton, em meio a um surto de febre infecciosa que atingiu a cidade portuária em 1773. As três meninas ficaram muito doentes, mas as mães logo foram em seu socorro e as levaram de volta para casa; no entanto, alguns meses mais tarde, Mrs. Cooper, que não havia se recuperado da doença, acabou falecendo. Depois dessa malfadada experiência escolar, Jane e Cassandra passaram a ser educadas em casa. As meninas tinham acesso à rica biblioteca de Mr. Austen e, desde cedo, Jane passou a desbravar os vários volumes ali presentes. Poucos anos mais tarde, os irmãos mais velhos de Jane atingiram a idade para estudar em Oxford, o que manteve a menina sempre atualizada quanto aos grandes acontecimentos políticos e, claro, literários da Inglaterra. James e Henry fundaram um periódico humorístico chamado *The Loiterer*, que circulou na universidade entre os anos de 1789 e 1790; há muitos indícios de que Jane teria contribuído com uma carta em um dos volumes sob o pseudônimo de “Sophia Sentiment”. Pouco depois, Jane começou a escrever histórias curtas para entreter sua família, geralmente parodiando

¹ Faculdade De Ciências E Letras. Efervescência Intelectual

os clichês literários presentes nas obras populares de sua época: essas histórias, que circularam entre os membros da família por décadas, seriam posteriormente editadas pela própria autora em três volumes, publicados apenas no século XX sob o título de *Juvenília*.

Nessa época, a Europa estava em ebulição devido à Revolução Francesa de 1789: a Inglaterra entrou em guerra com a França e um dos maiores pensadores ingleses, Edmund Burke, publicou diversos ensaios criticando as ideias e as ações dos franceses. Foi também na década de 1790 que Mary Wollstonecraft publicou um dos primeiros trabalhos do pensamento feminista, *A Vindication of the Rights of Women* (1792), ao qual, possivelmente, Austen teve acesso. A família Austen se viu pessoalmente envolvida nos conflitos em questão: a prima paterna de Jane, Eliza de Feuillide (nascida Hancock), era casada com um nobre francês que acabou guilhotinado em 1794; felizmente, a jovem, com seu bebê recém-nascido, estava visitando a mãe na Inglaterra, onde permaneceu até o final de sua vida. O irmão de Jane, Henry, que anos mais tarde se casaria com Eliza, se juntou à milícia para proteger o território inglês de possíveis invasões francesas. Os dois irmãos mais jovens da autora, Francis e Charles, se beneficiaram dos conflitos para consolidar suas carreiras na Marinha Real.

Por volta de 1795, um acontecimento que desperta, ainda, muita discussão entre os estudiosos da obra de Austen ocorreu na pacata Steventon: os Lefroy, família vizinha dos Austen, receberam a visita de um sobrinho irlandês que acabara de se formar na universidade e que partiria para Londres para seguir carreira nas Leis. Durante essa curta temporada, Jane teria passado um tempo considerável em companhia do jovem Tom Lefroy, que muitos consideram ter sido o grande amor da vida da autora, além de inspiração para o herói Fitzwilliam Darcy, de *Pride and Prejudice* (1813). O argumento dos que atribuem tamanha importância à presença de Lefroy na pequena vila é a coincidência entre sua partida e o início de *First Impressions* (1796-1797), manuscrito recusado por um editor a quem George Austen teria tentado vender em 1797. Contemporâneos a esse romance foram, também, a novela epistolar *Lady Susan* (1794-1795), *Elinor & Marianne* (1795), também escrito em formato de cartas, e *Susan* (1798-1799). Este último foi vendido ao editor Benjamin Crosby em 1803, mas não chegou a ser publicado.

304

Em dezembro de 1801, George Austen decide se aposentar e, no ano seguinte, se muda com a esposa e as duas filhas para Bath, onde a família vive até a morte do patriarca, no início de 1805. Este é um período curioso da vida de Jane, pois não temos registro de novas obras escritas por ela, exceto o inacabado *The Watsons*; além disso, a maioria da correspondência entre Jane e Cassandra durante esse período foi destruída pela irmã mais velha. Muitos acreditam que Jane odiava Bath, por isso essa improdutividade, que estaria relacionada a uma certa infelicidade com o novo lar. Jane recebeu uma única proposta de casamento no final de 1802 e a aceitou, mas voltou atrás no dia seguinte. O motivo para tal recusa permanece um mistério, pois não há registros das opiniões de Jane quanto ao pretendente ou mesmo à proposta, que traria para si e sua família uma melhoria nas condições financeiras.

Após a morte do pai, os quatro irmãos mais velhos contribuíram com o sustento da mãe e das irmãs, mas a situação das três mulheres, mudando-se constantemente de residência em Bath, era bastante instável. Em 1806, as três mudaram-se para Southampton com o recém-casado Frank Austen e sua jovem esposa, mas passavam a maior parte do tempo visitando parentes. Em 1809, elas se mudaram para Chawton Cottage, na propriedade de Edward Knight, onde Jane viveu até poucos meses antes de sua morte e onde hoje funciona um museu dedicado à autora. A tranquilidade do período em Chawton possibilitou a Austen a edição de seus três primeiros romances e a autoria de outros três, todos publicados, além do inacabado *Sanditon*, que Jane iniciou poucos meses antes de sua morte, que ocorreu em 18 de julho de 1817 em Winchester, em cuja abadia Jane permanece sepultada até hoje.

Em vida, Jane Austen publicou quatro de seus seis romances: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814) e *Emma* (1815). Embora tomasse notas da recepção dos romances, Jane pouco lucrou com a venda de seus livros e não obteve reconhecimento público por eles, já que os lan-



çou sob a alcunha de “uma Dama” (“*by a Lady*”). O manuscrito de *Susan* foi comprado de volta de Benjamin Crosby por Henry Austen em 1816, após diversas tentativas da autora, ao longo dos anos, de readquiri-lo. Não sabemos quanto do texto original foi editado por Jane, nem se foi ela quem decidiu alterar o título para *Northanger Abbey*. Após a morte da autora, Henry e Cassandra reuniram os manuscritos de *Persuasion* e *Northanger Abbey*, que foram publicados em dezembro de 1817 “com uma nota biográfica sobre a autora” escrita pelo irmão, a primeira descrição de Jane Austen a que seus leitores tiveram acesso e que discutiremos a seguir.

AS BIOGRAFIAS DA FAMÍLIA AUSTEN

Durante sua vida, a informação de que os populares *Pride and Prejudice* e *Mansfield Park* eram de autoria de Jane Austen chegou a poucas pessoas. O príncipe regente foi um declarado fã de seus romances e pediu para que Jane se encontrasse com seu bibliotecário, James Stanier Clarke, com quem a autora trocou algumas cartas entre 1814 e 1816. Clarke “autorizou” Jane a dedicar seu próximo romance ao príncipe George e lhe ofereceu dicas quanto a novos enredos, às quais Jane educadamente – e com notável ironia – declinou. As cartas de Jane Austen, das quais falaremos eventualmente, são um importante documento a se considerar quando tratamos de seu caráter, especialmente quando confrontadas com a imagem que seus familiares transmitiram da autora.

Os leitores de seus romances tiveram um vislumbre da pessoa por trás da pena apenas com a publicação póstuma de *Northanger Abbey and Persuasion*, no final de 1817, na qual foi incluída uma ‘Biographical Notice of the Author’ escrita por seu irmão Henry Austen. Na nota, Henry destaca o quão pacata foi a vida de sua irmã, sua benevolência e a extrema devoção religiosa. Vale ressaltar que Henry havia se tornado clérigo e recentemente se convertido ao movimento Evangélico da Igreja Anglicana, o que justifica a ênfase dada à religiosidade da irmã, algo que não vemos tão claramente presente em seus romances – pelo contrário, Jane retrata os clérigos de suas histórias, geralmente, de maneira caricata.

Nas décadas que se seguiram, os romances de Jane se mantiveram populares, o que acarretou na publicação do *Memoir of Jane Austen* em 1869, mais de cinquenta anos após a morte de autora. Escrito pelo sobrinho de Jane, James Edward Austen-Leigh, filho de seu irmão mais velho, o *Memoir* foi o trabalho conjunto dos últimos membros da família que tiveram contato com a autora ainda em vida. Embora Jane tenha morrido bastante jovem, aos 41 anos, seus familiares desfrutaram de vidas longas: seu irmão Francis, um ano mais velho que a autora, morreu em 1865, aos 91 anos, e seus descendentes contribuíram com o trabalho de coleta de informações do primo James. As irmãs de James, Mrs. Anna Lefroy e Miss Caroline Austen, foram as principais contribuintes do trabalho, sendo um ensaio escrito por esta última, lembrando as visitas a Chawton Cottage, a principal fonte das memórias da “*dear Aunt Jane*”. Como na *Biographical Notice*, o *Memoir*, publicado em meio ao conservadorismo da Inglaterra Vitoriana, retrata Jane como uma mulher recatada, conservadora, humilde e religiosa, bastante modesta em relação à grandiosidade de sua obra, que teria sido escrita apenas como forma de entreter seus entes queridos. Não devemos nos esquecer, também, que boa parte da convivência que esses sobrinhos tiveram com Jane havia sido enquanto crianças, o que não nos dá a mesma dimensão da autora que o *Memoir* teria caso fosse escrito por um de seus irmãos, especialmente por Cassandra. Uma segunda edição do *Memoir* foi publicada em 1871 com alguns textos inéditos da escritora: os desconhecidos *The Watsons* e *Lady Susan*, um capítulo cancelado de *Persuasion*, uma síntese do inacabado *Sanditon* e um texto da *Juvenilia* intitulado ‘The Mystery’.

Embora James Edward Austen-Leigh tenha tentado reunir o máximo de material possível para a publicação do *Memoir*, as décadas seguintes trariam mais surpresas. Com a morte da sobrinha mais velha de Jane Austen, Lady Knatchbull (nascida Fanny Knight), em 1882, o filho desta, Lord Brabourne, encontrou mais de oitenta cartas da escritora, que seriam publicadas dois anos depois como *Letters of Jane Austen*

(1884). A correspondência da autora ganhou adições ao longo do século seguinte, com a descoberta de novas cartas em posse de outros parentes ou vendidas por familiares a fãs ao redor do mundo. No entanto, muitas cartas escritas por Jane Austen foram queimadas por sua irmã Cassandra na década de 1830 e jamais saberemos o conteúdo dessas cartas ou o motivo para sua destruição. Cassandra foi a pessoa que mais intimamente conheceu Jane e a interlocutora da maioria das cartas.

As décadas que se seguiram trouxeram novas biografias da família Austen que mencionavam a autora, além de textos escritos pelos primeiros estudiosos da vida e da obra de Jane. É mister destacar o importante trabalho feito por R. W. Chapman tanto em relação aos relatos biográficos de Jane como às suas cartas e às obras literárias. Após a Segunda Guerra Mundial, foi fundada a Jane Austen Society, que passou a divulgar com maior amplitude os textos que se produziam sobre a autora e seus romances. As duas últimas décadas do século XX trouxeram uma explosão da popularidade de Jane Austen, em uma onda que ainda resiste e ficou conhecida como *Austenmania*.

A AUSTENMANIA REINVENTA JANE AUSTEN

A representação de Jane Austen transmitida por seus familiares ao longo de várias gerações predominou até meados dos anos 1990, quando novas adaptações audiovisuais de seus romances mudaram esse paradigma. Houve adaptações para o cinema e para a TV antes desse período, mas que mantinham fidelidade ao texto original de Austen. A partir da minissérie *Pride and Prejudice*, exibida pela BBC em 1995, com roteiro de Andrew Davies e estrelada por Jennifer Ehle e Colin Firth, houve uma completa subversão de Jane Austen, que deixou de ser a mulher conservadora e religiosa para se tornar uma escritora de histórias de amor. De acordo com o próprio roteirista da minissérie (Cartmell & Wheelan, 2007, p. 244), a mudança de foco da heroína para seu consorte foi intencional; no romance, conhecemos Mr. Darcy através do que Lizzie Bennet observa, o que torna difícil durante boa parte da história criar qualquer simpatia pelo personagem. Davies revela que sua minissérie é uma adaptação “*pro-Darcy*”, revelando aquilo que Austen nos ocultou: uma pessoa real, de carne e osso, e que expressa emoções, ao invés do cavalheiro bem vestido e mal-humorado com quem Lizzie antipatiza quase instantaneamente. Desta maneira, o público já antecipa o momento em que Darcy se declara para Lizzie e torce para que ela aceite seu pedido de casamento, levando mais em conta as diversas cenas em que o olhar do herói a acompanhava constantemente, sem que ela notasse, do que as injúrias que ele comete contra ela e contra a família Bennet no momento da declaração.

A adaptação de 1995 inaugurou uma era de maior valorização do par romântico do que dos outros elementos presentes em seus romances. Além do gênero popularmente conhecido como *chic-lit*, cujo maior expoente é o romance *O diário de Bridget Jones* (1995), de Helen Fielding, que também foi adaptado para o cinema por Andrew Davies e estrelado por Renée Zellweger, Hugh Grant² e Colin Firth, agora no papel de Mark Darcy, as adaptações televisivas e cinematográficas do que podemos arriscar chamar “universo austeniano” enfocaram a história de amor, em detrimento de elementos mais explorados pela autora. O culto a Mr. Darcy tornou-se ainda mais irreversível após o filme de 2005, estrelado por Keira Knightley e Matthew Macfadyen e dirigido por Joe Wright, que trouxe uma atmosfera à la Brontës para a Inglaterra de Jane Austen. A icônica cena do Mr. Darcy de Colin Firth molhado após um mergulho em um lago cedeu espaço ao Mr. Darcy de Macfadyen ensopado de chuva e com olhar de sofrimento; ambos habitam o imaginário de fãs apaixonadas pela obra de Austen que, muitas vezes, sequer leram seus romances. Biajoli (2017) aponta o estranhamento sentido por fãs que assistiram às adaptações antes de ler o romance e se depararam com um Mr. Darcy completamente diferente do esperado no livro. Outra consequência é a rejeição que a adaptação de 1980, muito mais fiel ao texto de Austen, causa entre os espectadores.

b Vale lembrar que Hugh Grant foi Edward Ferrars, par romântico (e romantizado) de Elinor Dashwood (Emma Thompson) em *Sense and Sensibility* (1995), dirigido por Ang Lee.



Para além da romantização da figura de Mr. Darcy, que se estendeu aos pares das heroínas dos outros livros da autora, as adaptações que vieram a partir dos anos 1990 apresentaram a Inglaterra de Austen como um ambiente idílico de fartas mesas de chá, conversas agradáveis, belos vestidos, elegantes bailes e suntuosas mansões. Uma consequência desse fenômeno foi o desenvolvimento de *fanfics* baseadas nas obras da autora, que ampliaram seu domínio até se tornarem *webséries* bastante populares na última década. Na onda das cinebiografias de importantes figuras literárias, Jane Austen foi encarnada por Anne Hathaway em *Becoming Jane* (2007), que retrata a jovem autora em meados de 1795, quando o primeiro manuscrito de *First Impressions*, que eventualmente se tornaria *Pride and Prejudice*, foi escrito. No filme, Jane se apaixona por Tom Lefroy, sobrinho de uma vizinha, e dessa breve relação, interrompida pela suposta oposição de um tio rico do rapaz, surgiria o emblemático Mr. Darcy. Embora traga alguns elementos biográficos factuais, a maior parte do filme não passa de especulação e apenas contribui com a ideia de que o amor era o tema central da obra de Austen.

O resultado é que a imagem de Austen passou a ser associada com o retrato ingênuo do período regencial, uma autora que decidiu escrever sobre amor enquanto ignorava as turbulências políticas e econômicas causadas pelas guerras napoleônicas, por exemplo. Jane Austen, portanto, fica popularmente conhecida pelas suas histórias românticas, e não pela sua crítica afiada da sua sociedade. (BIAJOLI, 2017, p. 56)

Assim, perde-se de vista que a maior aflição da maioria das heroínas austenianas não é a conquista dos homens por quem se apaixonaram, mas as consequências de não conseguirem se casar e obter estabilidade financeira. Exceto por Emma Woodhouse, todas as protagonistas criadas pela autora se veriam à beira da pobreza caso permanecessem solteiras – o que ocorreu com a própria Jane Austen e com sua irmã Cassandra. Além disso, mesmo não sendo apropriado que mulheres discutissem problemas políticos e sociais, estes estão bastante presentes nas entrelinhas dos romances de Jane, por mais que seus familiares negassem que seus interesses ultrapassassem a vida doméstica.

307

REPENSANDO JANE AUSTEN ATRAVÉS DE JANE AUSTEN

Tanto a imagem criada pela família de Jane Austen como a que se popularizou com o fenômeno da *Austenmania* se mostram caricatas quando confrontadas com as evidências que seus romances e suas cartas nos deixaram, o que exige maior rigor ao tratarmos da autora no ambiente acadêmico. Embora a escrita em diários fosse uma prática comum na época de Austen, não nos restou qualquer indício de que a autora o fizesse. No entanto, segundo relatado pela sobrinha Caroline no *Memoir*, Cassandra Austen, por motivos desconhecidos, destruiu muitas das cartas que trocara com a irmã mais nova, o que torna provável, também, a destruição de possíveis diários da autora, caso estes tivessem existido. Desta maneira, além da produção ficcional de Jane, o que nos resta para conhecê-la mais profundamente é a correspondência que cobre pouco mais de vinte anos de sua vida.

Segundo Le Faye (2005a) estima-se que Jane Austen escreveu cerca de três mil cartas ao longo de sua vida, mas apenas 160 são conhecidas e publicadas. Três anos antes de sua morte, Cassandra Austen queimou a maioria das cartas da irmã e distribuiu as restantes, muitas delas com vários trechos cortados, entre as sobrinhas. A primeira edição de *Letters of Jane Austen* (1884) reunia as oitenta cartas em posse de Lady Knatchbull, sobrinha mais velha de Jane; as edições seguintes reuniram também as cartas herdadas pelas filhas de James, Frank e Charles Austen. Como algumas das herdeiras passaram por situação de pobreza, várias das cartas de Jane foram vendidas para colecionadores de todos os cantos do mundo, sendo redescobertas ao longo do século XX. É possível que haja cartas da autora ainda a serem descobertas.

Muito se discutiu sobre os assuntos cotidianos das cartas de Jane Austen, mas Lord Brabourne, sobrinho-neto da autora e responsável pela primeira edição da coletânea, declarou que é possível averiguar nelas o mesmo tom divertido, muitas vezes irônico, presentes nos romances. Desde comentários sobre os acontecimentos da vizinhança, as atitudes dos vizinhos e a recepção dos romances até debates irônicos sobre sua autoria, as cartas nos fornecem rico material para compreender tanto seus romances como sua própria vida.

Nas cartas, é possível encontrar até mesmo a contradição às afirmações de Henry e de James Edward Austen sobre a modesta e religiosa autora, “incapaz de falar mal de alguém” e cuja escrita partia de um “dom natural”. Em uma das cartas a Cassandra³, Jane comenta sobre duas conhecidas que encontrou durante um baile e com quem foi “tão civil quanto o mau hálito delas permitiu”. Nas cartas aos sobrinhos Anna e James Edward, que pediam conselhos sobre seus primeiros escritos, Jane teceu alguns comentários que, descontextualizados, acabaram consolidados como características de sua escrita. À primeira⁴, Jane sugeriu não ambientar suas histórias em locais que não conhecesse e limitar seu elenco de personagens a “três ou quatro famílias em uma pequena vila” com quem iria desenvolver o enredo. Já na carta endereçada a James Edward, um trecho que foi reproduzido no *Memoir* fora do contexto, tratando sua própria obra como minimalista, acabou se tornando símbolo da modéstia da autora. No entanto, quando lida no contexto – o desaparecimento de dois capítulos de um romance que o sobrinho escrevia à época –, o trecho expressa a ironia com que Jane encarava a dicotomia entre a autoria masculina e a feminina:

Não penso, entretanto, que qualquer roubo do tipo seria realmente útil para mim. O que eu faria com seus rascunhos fortes, espirituosos e masculinos, cheios de brilho e variedade? – Como eu poderia acrescentá-los à pequena porção (duas polegadas de largura) de marfim sobre o qual eu trabalho com pincel tão delicado e que produz pouco efeito após tanto trabalho?⁵ (AUSTEN apud LE FAYE, 1997, p. 323)

308

Mais um exemplo da ironia de Austen quanto à condescendência com que era tratada é verificada na correspondência trocada com James Stanier Clarke, bibliotecário do Príncipe Regente. Clarke sugeriu que Jane escrevesse um romance cujo protagonista fosse um clérigo, ao que Jane respondeu ser impossível devido ao seu desconhecimento de assuntos tão masculinos como as ciências e a filosofia, dos quais ela não sabia nada, pois seria a “mais iletrada e desinformada mulher que já ousou ser uma autora”⁶. No entanto, a erudição de Jane Austen é verificada pelas referências a grandes autores e poetas em seus romances e cartas; a autora, afinal, era filha e irmã de clérigos e tem dois dos pares de suas heroínas pertencentes a essa classe. Para complementar a ironia, nos dois romances em questão, a sabedoria dos jovens clérigos é posta à prova diante das intuições certas das incultas e desinformadas Fanny Price e Catherine Morland.

Estes foram apenas alguns exemplos do quanto Jane Austen foi uma autora consciente de sua posição enquanto mulher e enquanto escritora em um ambiente literário dominado por homens. Ao contrário do que afirmaram seu irmão e seu sobrinho nos relatos sobre sua vida, Jane via a escrita como um trabalho, ao invés de um dom, e expressava seus sentimentos e percepções de forma tão afiada como Lady Susan ou Mary Crawford. Também contradizendo a *Austenmania*, que coloca o universo austeniano como permeado pelo amor, uma análise aprofundada de seus romances e mesmo da recepção que tiveram à época mostram que questões como classe, dinheiro, maneiras e o contexto sociopolítico sobrepõem o sentimentalismo – que, aliás, Jane ironiza tanto nos romances como em suas cartas. Uma imersão nos escritos de Jane Austen, abrangendo também a *Juvenilia* e as cartas, além dos romances, nos dá uma maior compreensão des-

3 Letter 27 – To Cassandra Austen, November 20th, 1800 (In: LE FAYE, 1997, p. 61)

4 Letter 107 – To Anna Austen, September 9th-18th, 1814 (In: LE FAYE, 1997, p. 274)

5 Letter 146 – To James Edward Austen, December 16th, 1816

6 Letter 132(D) – To James Stanier Clarke, December 11th, 1815 (In: LE FAYE, 1997, p. 306)



ta autora que colocou seu ofício de escritora à frente de seus projetos pessoais e, como uma última ironia, se configurou tal qual um enigma, dividindo opiniões mesmo após duzentos anos de sua morte.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Henry. "Preface to *Persuasion* and *Northanger Abbey*: Biographical Notice of the Author". In: AUSTEN, Jane. *Persuasion*. Disponível em: <<http://www.austen.com/persuade/preface.htm>>. Acesso em 15/07/2019.

AUSTEN, J. *The Complete Novels*. Introduction by Karen Joy Fowler. London: Penguin Classics, 2013

AUSTEN-LEIGH, James Edward. *Memoir of Jane Austen*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>>. Acesso em 15/07/2019.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. "A tela sobrepõe o papel: o seriado *Orgulho e Preconceito* e o surgimento da Austenmania". In: *LiterAusten*. v. 01, n. 01. Belo Horizonte, 2017. p. 55-64.

CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda "A practical understanding of literature on screen: two conversations with Andrew Davies". In: CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007, pp.239-251.

GILBERT, S. M. & GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. 2nd ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's Letters*. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1997.

_____. "Letters". In: TODD, Janet (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 33-40

_____. "Memoirs and biographies". In: TODD, Janet (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 51-58

TODD, Janet (ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TOMALIN, C. *Jane Austen: A Life*. London: Penguin Company, 2012.

A CRISE DE MASCULINIDADE E AS PROSTITUTAS NA OBRA DE ELVIRA VIGNA¹

Gardênia Dias Santos²

As narrativas de autoria feminina contemporânea têm trazido a público representações masculinas cujas identidades encontram-se em crise e por meio dessa estratégia tem evidenciado uma das causas da violência de gênero contra a mulher. Nessa perspectiva, ao retratarem personagens femininas marcadas por estereótipos sociais ou mesmo descreverem de forma irônica homens que repetem as normas de controle e punição às mulheres, as escritoras denunciam em suas obras a crueldade da sociedade patriarcal, que insiste em perpetuar uma visão hegemônica da submissão feminina e de seus corpos ao desejo masculino.

Ao expor as problemáticas da violência de gênero, essas produções tendem a desregular as normas de gênero infligidas às mulheres. Tal abordagem é compreendida pela crítica literária feminista como uma estratégia política de questionamento às diversas formas de opressão feminina. Sendo assim, ao apontarmos como essa violência está associada à imposição da masculinidade e tratarmos das problemáticas da opressão social sofrida pelas prostitutas, visamos chamar a atenção para a violência de gênero e estrutural decorrentes da exploração do corpo feminino por meio da prostituição, uma vez que essa forma de apropriação dos corpos das mulheres “pune e persegue a prostituta e não o cliente. A violência simbólica desta inversão não pune ou rejeita socialmente os agentes da violência, os criadores de mercado, os clientes” (SWAIN, 2004, p.25), pois o estigma negativo recai inteiramente sobre essas mulheres.

310

Nesse contexto, essas interpretações tornam-se possíveis para produções literárias que têm como proposta revisar a ideologia patriarcal. É com esse olhar ideológico que Elvira Vigna exhibe em suas obras reflexões críticas acerca dos valores e princípios morais que regulam e discriminam as condutas femininas. A partir de sua escrita, marcadamente feminista, a autora expõe abertamente as questões de gênero nos permitindo questionar desigualdades que levam à prática da violência contra a mulher e à submissão e exploração de seus corpos.

Neste artigo, pretendemos interpretar de forma crítica e politizada a representação literária de problemas como a crise de masculinidade e a imagem da personagem prostituta presente no livro *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna, com o intuito de questionar o “privilegio” masculino de apropriar-se do corpo feminino e os valores misóginos decorrentes da cultura popular que se utilizam da violência de gênero contra a mulher como um meio de dominação masculina.

Assim, para fundamentarmos nosso trabalho trataremos, no primeiro momento, abordagens teóricas das antropólogas Henrietta Moore (2000), Lia Zanotta Machado (1998) e Rita Segato (2003) acerca da construção das identidades de gênero e de como a crise de masculinidade ocasiona a prática da violência contra a mulher. No segundo, para nossa proposta revisionista do texto literário, faremos uso dos estudos de Carlos Gomes (2016-2017) quanto à crise de masculinidade representada na literatura de autoria feminina que é usada pelas escritoras como estratégia para questionar a prática da violência de gênero; e Elódia Xavier (2007) sobre as marcas sociais nos corpos femininos presentes nas produções das escritoras brasileiras.

1 Este texto abrange o estudo da temática da violência contra a mulher na narrativa de Elvira Vigna e foi desenvolvido junto ao PPGL/ UFS sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Gomes.

2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL/UFS. E-mail: gardenia.diass@gmail.com.



Na sequência, apresentaremos estudos que salientam como as identidades de gênero são construídas e nesse processo como a violência contra a mulher vincula-se a uma masculinidade tida como um padrão de controle às condutas femininas e evidenciar o quanto as prostitutas são vítimas desse sistema bárbaro.

DA CRISE DE MASCULINIDADE À VIOLÊNCIA DE GÊNERO

A partir da lógica própria do contexto patriarcal, enraizada nas sociedades, somos impelidos a entender como se constroem as identidades de gênero e assim compreendermos como o masculino se constitui como agente opressor da mulher. Conforme Henrietta Moore (2000), a identidade de gênero é construída e vivida e, nesse processo, deve-se levar em consideração a subjetividade como parte do jogo identitário gênero/sexo, uma vez que “os indivíduos constituem seu sentido de si mesmos – suas autorrepresentações como sujeitos – por referência a várias posições de sujeito frequentemente contraditórias entre si e não a uma posição singular de sujeito” (MOORE, 2000, p. 23), ou seja, ao pensarmos as representações sociais de homens e mulheres devemos considerar as múltiplas posições que os indivíduos podem assumir dentro de uma gama de discursos e práticas sociais.

No entanto, quando os discursos tendem a fixar as identidades a padrões que desconsideram as múltiplas subjetividades das identidades femininas e masculinas nos deparamos com intolerâncias que conduzem à prática da violência de gênero. No âmbito das relações entre os sujeitos esse tipo de crime, segundo Lia Zanotta Machado, é reflexo de como as relações de gênero são constituídas a partir de diferentes posições de poder e hierarquia. No caso da violência praticada pelo homem contra a mulher, esta é posta como fruto da dominação masculina em que “a construção hegemônica dos valores do masculino se faz em torno do desafio da honra, do controle das mulheres e da disputa entre homens” (MACHADO, 2006, p.14), assim, para sustentar o status de superior faz-se necessário subjugar, rebaixar e violentar as mulheres.

311

Rita Laura Segato (2003), em suas formulações, também salienta que a violência de gênero contra a mulher está intimamente ligada à manutenção do status masculino como superior. Assim, para que a ordem patriarcal se reproduza é necessária à manutenção de um ciclo repetitivo de violência em que o homem dedica grande esforço para restaurar constantemente a economia simbólica masculina que estrutura o espaço hierárquico global. Portanto, a violência acontece quando essa ordem é ameaçada o que provoca uma crise identitária masculina, pois gera conflito entre estratégias sociais ligadas a esses modos de representar.

Outro aspecto importante na construção de uma imagem de superioridade masculina é a virilidade. De acordo com Machado (1998), a virilidade é um elemento fundamental para a construção de uma imagem de superioridade e poder masculino, por ser pensada como o desempenho de um comportamento social vinculado “à coragem, ao destemor, à independência e à iniciativa. [...] Ora, prendendo-se ainda ao campo do comportamento sexual, a virilidade é pensada como a posição ativa do sujeito masculino nas relações de sexo” (MACHADO, 1998, p.253). Neste sentido, onde a dominância do pensamento esteja ligada à sexualidade masculina como único lugar de iniciativa, liberdade e apoderamento do corpo feminino abre-se caminho para que haja a existência de relações violentas.

Deste modo, em uma sociedade em que as mulheres são sempre censuradas pela heteronímia patriarcal observar a condição das prostitutas torna-se desafiadora, tendo em vista os inúmeros estigmas sociais que carregam e a dupla violência (estrutural e de gênero) das quais são vítimas. Questões como a objetificação e dominação de seus corpos, a mercantilização feminina, a erotização e negação de sua subjetividade tendem a despersonaliza-las por “tornarem-se um bem de consumo”, o que tais estigmas demonstram é a extrema violência de gênero sofrida por elas.

A violência simbólica imposta às prostitutas perpassa pelo controle econômico, menosprezo moral e sexual, desqualificação intelectual e profissional; alguns dos tipos de violência moral ou simbólica mais fre-

quentes na América Latina apontados por Segato (2003). Essas mulheres são punidas por um sistema que explora seus corpos e as invisibiliza. Nesse sentido, a negação da subjetividade das prostitutas as tornam um não sujeito, ao anula-las intelectual e emocionalmente, restando-lhes, como resultado fundamental da coisificação do seu ser, a objetificação de seus corpos.

Sabemos que as diferenças físicas visíveis entre os atores sociais são o que estabelecem a desigualdade em um grau de hierarquização determinado pelo gênero. David Le Breton (1953) ressalta que a corporeidade constitui-se como um fenômeno social e cultural imbuído de motivos simbólicos que fazem dele um objeto de representação de imaginário, no qual as mulheres são retratadas negativamente. A prostituta, por sua vez, carrega consigo todas as figuras da sujeição feminina por serem oprimidas social, econômica e sexualmente - o agravante desta condição é o fato de seus corpos serem submetidos aos mais variados caprichos do desejo masculino.

Como podemos perceber, além da violência simbólica a que estão sujeitas, as violências física e sexual também fazem parte do cotidiano dessas mulheres. “No caminho da prostituição, o abuso e o estupro estão quase sempre presentes. Sob o signo do social se coloca a existência da prostituição, num contexto de violência implícita ou explícita” (SWAIN, 2004, p.25-26), a “cegueira” social quanto às violências praticadas contra essas mulheres apenas expõe a que ponto o estereótipo de inferioridade feminina desumaniza e viola a condição de sujeito dessas mulheres. Assim, o que almejamos é chamar a atenção para a banalização e naturalização da violência impostas às prostitutas.

312

No campo literário, segundo Carlos Gomes, a violência contra a mulher faz parte dos temas contemporâneos das produções de autoria feminina brasileira em que tal problema é questionado pelas escritoras por meio de uma estética que parodia e ironiza a masculinidade. Nessas narrativas, “a masculinidade é deslocada de seu lugar central por meio de performances estéticas de questionamento da violência contra a mulher” (GOMES, 2017, p.108). Quanto à representação das personagens femininas estereotipadas, como as prostitutas, a paródia e a ironia são usadas como estratégia pelas autoras como uma maneira de denunciar e questionar a opressão e os valores universalizantes que tendem a satisfazer apenas os ideais machistas.

Outro modo de ressignificar as representações femininas é por meio da experiência corpórea das personagens. A partir da perspectiva de Elódia Xavier (2007), é por meio de um corpo que “signifique a libertação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores” (XAVIER, 2007, p.179), que as personagens femininas rompem com sua condição de subordinação e abandonam o sistema disciplinador imposto pela sociedade patriarcal.

Dando continuidade, passamos a identificar na obra de Elvira Vigna, como a violência contra a mulher está representada na literatura de autoria feminina. Para isso, faremos uma análise revisionista e política do texto ficcional a fim de demonstrar o quanto esses crimes são decorrentes de valores misóginos presentes na cultura popular, bem como apontar as estratégias utilizadas pelas escritoras contemporâneas para questionar as diversas formas de subjugação feminina.

A DESCONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE E A RESSUBJETIVAÇÃO DA PROSTITUTA

A violência de gênero contra a mulher faz parte de uma estrutura de funcionamento que visa a manutenção da condição de superioridade masculina por meio do controle e punição_ seja de ordem física, psicológica ou sexual das mulheres. Nesse contexto, a violência deve ser entendida como consequência de uma crise na representação tanto individual como social masculina devido à incapacidade de manter a fantasia de poder. Tal incapacidade “provoca uma crise na fantasia de identidade, e a violência é um meio de resolver essa crise porque age reafirmando a natureza de uma masculinidade de outra maneira nega-



da” (MOORE, 2000, p.43). Esses tipos de crimes são praticados dentro de uma lógica que tem como base de sustentação a desqualificação, o preconceito e a exploração da mulher.

Partindo dessa premissa, analisaremos como a crise de identidade masculina provoca a violência de gênero contra a mulher e como as prostitutas são representadas no livro *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna, que apresenta diversos ângulos das desigualdades nas relações entre homens e mulheres. Como o título nos indica trata-se do apagamento de mulheres, pois como em um palimpsesto - “qualquer superfície em que o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível. A palavra, de origem grega, significa ‘aquilo que se raspa para escrever de novo’” (PRADO E TAAM, 2017, p.45), seja em placas de argila com cera, pergaminhos, papiros etc. No texto de Vigna adquire o sentido de ‘sobreposição dos corpos’ das garotas de programa com quem o personagem principal vivencia suas aventuras sexuais, mas que logo em seguida são “apagas” ao não se lembrar de seus nomes.

A obra conta a história de João, técnico em TI, responsável pela modernização de uma editora à beira da falência e que passa as tardes contando suas relações abjetas com garotas de programa à amiga designer, narradora-personagem que, por meio de sua voz irônica e sua visão crítica das histórias, nos relata as confidências do protagonista. Assim, este livro nos permite expor os artifícios utilizados pela autora para escancarar o machismo empreendido pelos homens ao descrever o modo mercantil e a forma abjeta com que tratam as mulheres.

Para entendermos melhor as relações desiguais que se desenvolvem entre João e as mulheres é necessário observarmos como se manifesta sua masculinidade e como se dá a constituição de sua virilidade. Nesta perspectiva, a ideia de virilidade remetida no texto é de uma independência e liberdade sexual excessivamente explorada pelos homens em que:

De uma forma ou outra, ainda superior e como realização de uma sexualidade naturalizada onde o objeto é a mulher, [...] a virilidade do homem se pauta na possibilidade de ter livre acesso a várias mulheres e no modo como controla social e sexualmente a mulher escolhida para companheira (MACHADO, 1998, 253-254).

313

A partir dessa percepção, ao nos dirigirmos à obra de Elvira Vigna, somos induzidos a questionar como se constroem o masculino e o feminino em nossa sociedade pautada em valores androcêntricos, bem como se desenvolve a performatividade de papéis sociais e de gênero no cotidiano dos relacionamentos. Portanto, ao ter em vista o patriarcado como um traço de opressão nas relações sociais e afetivas que provocam invisibilidade, dessubjetivação e a prática da violência contra as mulheres, a autora põe em xeque o machismo e a face desumana de João, Cuíca e de seus colegas do escritório ao expor o modo mercantil e a maneira com que despessoalizam as garotas de programa por meio da exploração de seus corpos.

Neste sentido, torna-se necessário apontar a rivalidade masculina como uma das estratégias de manutenção da dominação masculina evidenciada no romance de Vigna. Em uma das viagens a trabalho que João faz com os colegas: “Sai a garota, os saltos, a saia curta, o decote, a risada presa na boca. E atrás, em triunfo, Cuíca. [...] ‘Essa é a’ [...] Shirley, Vanessa, Lara, Giselle, Priscila, Liane. Nicka” (VIGNA, 2016, p.84), o fato de não lembrar o nome da garota de programa expõe sua ‘função’ de objeto que está ali apenas como um prêmio para a ‘sagacidade’ de Cuíca por tê-la encontrado tão rápido, pondo-o à frente de seus colegas e rivais. Neste sentido, João e seus amigos reproduzem um comportamento milenar socialmente construído que utiliza como mecanismos de controle o dinheiro, a força física e o sexo como formas de dominar as mulheres.

Em meio aos jogos de poder entre os pares, faz-se necessário dar provas de sua masculinidade. Desse modo, a masculinidade é condição fundamental para que o homem consiga participar da competição

entre iguais, tais tributos são realizados como uma forma de pré-requisito essencial para que se faça parte do mundo masculino.

João tem uma vontade nunca realizada. Pertencer a um grupo. Fazer parte de algo.

Tenta com colegas da Xerox, antes de aceitar o salário milionário na editora. Não consegue na Xerox. Não Consegue, muito menos, na editora.

[...] O grupo no fim do balcão. A conversa de amigos, colegas, companheiros da noite, a conversa que a entrada de João interrompe. Ele de fato não quer a garota de programa, quer o grupo. Acho. Não que ele diga.

[...] A garota é legal. Mas dura pouco, a garota, sempre duram pouco, as garotas. O grupo duraria mais, sempre, noite após noite, um sentar à vontade, um nem notar mais as luzes, os cheiros, os sons, já tudo incorporado, tudo dele, todo ele (VIGNA, 2016, p. 62-63).

A utilização das mulheres nesses jogos de poder demonstra o quanto a misoginia as desumaniza visando seu apagamento para que haja a afirmação do homem. Conforme Rita Segato (2003), é na capacidade de dominar e exibir seu prestígio perante seus iguais que se encontra a subjetividade dos homens, bem como na sua posição hierárquica, constituindo o que chamamos de masculinidade. Uma masculinidade que está em crise e que constantemente precisa diminuir as mulheres à condição de objetos para se sobrepor.

Portanto, “[...] as brincadeiras. As agressões disfarçadas de brincadeira” (VIGNA, 2016, p.88) praticadas entre eles apenas refletem o medo dos homens de perderem sua posição de ‘superioridade’ na sociedade. Quanto à exploração dos corpos das mulheres, conforme Bourdieu (1999), a virilidade funciona como um aspecto ético, como questão de honra, ou seja, age como “princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indisociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física através, sobretudo, das provas de potência sexual” (VIGNA, 2016, p.10), em que o cumprimento de tal código é fundamental. Todavia, não devemos restringir o conceito de virilidade apenas ao desempenho sexual, ela também pode ser pensada como um comportamento social vinculado à coragem, ao destemor, à independência e à iniciativa.

Nesse sentido, a visão que João tem de si mesmo é de superioridade e, -segundo a narradora nos demonstra as histórias contadas por ele, tem como único propósito demonstrar: “[...] a maravilha que ele é. João é uma maravilha segundo ele mesmo, porque busca, para a vida dele, experiências interessantes e transgressoras” (VIGNA, 2016, p.31). Além disso, ele também se considera um “herói” ao ‘salvá-las’: “A garota pediu por favor para eu sair com ela, porque se eu não saísse, ela ia ter de acabar aceitando o programa com algum velho gordo qualquer, então ela. Por favor. Por favor. E eu saí. E ela teve de pagar o favor” (VIGNA, 2016, p.159).

A negação de suas identidades por parte de João é evidente, pois ele permanece a reproduzir um comportamento que reforça a inferiorização dessas mulheres em que se soma a isso a negação de sua existência:

Garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa. Por um tempo pensei que seriam uma espécie de tela, perfeitas, sem nada que interfira no filme a ser passado. Ninguém nota uma tela, não antes de o filme começar, ou depois que acaba (VIGNA, 2016, p.59).

Esse fragmento demonstra o quanto João sente a necessidade de tratar as garotas de programa como não sujeitos. A respeito da negação da condição de sujeito da prostituta, é válido salientarmos que, segundo Elódia Xavier (2007), foi a partir do cristianismo que o corpo da mulher passou a sofrer uma construção friamente estratégica que circularmente alimenta o estereótipo de corpo imperfeito, “com a desvalorização do corpo a mulher também foi desvalorizada; com o desprezo pelo corpo cresceu também o desprezo pela



mulher” (2007, p.132), ou seja, o corpo é imperfeito por pertencer à mulher. No caso das garotas de programa, a objetificação e a mercantilização de seu corpo conduzem ao menosprezo e desmoralização de sua identidade por “tornar-se um objeto de consumo”.

Todavia é através da personagem Mariana que a escritora inicia o processo de desconstrução do estereótipo da prostituta e busca reestabelecer a identidade dessas mulheres como sujeito.

Nada contra a transformação de Mariana em não pessoa. É mesmo divertido ver ela se transformando em a garota perfeita, sem marcas características próprias ou muito menos defeitos. Ela também acha divertido.

Passa base em cima de picada de mosquito. E ri.

Eu também rio.

O inverso é menos divertido.

Quando ela volta e precisa se transformar de não pessoa em pessoa, o processo é doloroso, íntimo. Põe Gael para brincar com alguma coisa. E começa. E é difícil. É difícil para ela limpar a maquiagem em frente ao espelho. O banho também é demorado e difícil. E uma vez em que cheguei mais cedo do escritório de João, vi que ela simplesmente sentava no chão do chuveiro e deixava a água escorrer. Por horas.

E depois do banho, ela acha que precisa escovar o cabelo (não lava todos os dias porque faz mal para os fios) por muito, muito tempo. E com gestos bruscos, quase arrancando.

É difícil para ela sozinha.

Comigo perto fica pior (VIGNA, 2016, p. 45).

Através dessa descrição a narradora problematiza o estereótipo da prostituta desprovida de sentimento e inteligência, questionando a visão de meros objetos sexuais que João e seus amigos empregam a elas. Nesse processo de ressubjetivá-las, a narradora vai descobrindo traços da personalidade da colega de apartamento antes não vistos como: a determinação, a força e a alegria, desconstruindo assim os estigmas por ela carregados.

315

Deste modo, a estratégia utilizada pela escritora para desconstruir os valores androcêntricos parte de uma política de representação. Conforme Hutcheon (1993), o que a política da representação nas produções feministas questiona é a maneira como as mulheres são representadas, como suas imagens continuam, na maior parte das produções artísticas, vinculadas a estereótipos culturais que satisfazem os ideais machistas. Portanto, “as estratégias paródicas pós-modernas são frequentemente empregadas por artistas feministas para chamar a atenção para a história e poder histórico dessas representações culturais” (HUTCHEON, 1993, p.9). Portanto, a proposta literária das produções de autoria feminina contemporânea consiste na conscientização a favor da mudança de paradigmas culturais que libertem as mulheres desses crimes decorrentes de um sistema opressor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto neste artigo, a prática da violência de gênero expõe a masculinidade como uma identidade em crise que visa manter a todo custo o homem em uma condição hierarquicamente superior à mulher e para que esta ordem seja mantida lança mão de normas, padrões e modos de vidas que correspondam ao ideal masculino. Desse modo, ao optarem por desnudar uma estrutura social que dá sustentação a um sistema patriarcal opressor respaldado em condutas violentas, a ficção de autoria feminina explora maneiras de chamar a atenção do público para tais crimes.

A partir dessa compreensão, ao decidirmos analisar a crise de masculinidade e as personagens prostitutas no romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna, buscamos chamar

a atenção para mulheres que se encontram à margem da sociedade, pois consideramos de extrema importância apontarmos todas as formas de violação às mulheres. Deste modo, ao desmascarar a violência de gênero infligida às prostitutas por parte de homens machistas, como João, a autora escancara as fragilidades de uma identidade masculina em crise e que precisa se valer da violência para manter-se no controle. Com relação à desconstrução do estereótipo da prostituta, por meio da personagem Mariana, foi possível olhar de forma mais clara como a exploração dos corpos femininos visa reduzi-las ao nível de um objeto de consumo e as desumanizar.

Para finalizar, salientamos que essa proposta de releitura da violência contra a mulher nas produções de autoria feminina faz parte das estratégias de questionamento da desigualdade de gênero vivenciadas nas relações entre mulheres e homens. Segundo Gomes, explorar esse potencial questionador da literatura é fundamental para fortalecermos uma crítica que revise os sentidos de práticas ancestrais fundamentadas pela desigualdade de gênero, em que “tal performance estética também pode ser identificada pela ironia que atravessa o texto, desnudando as estratégias de culpabilização da mulher” (GOMES, 2017, p.118). Portanto, tais produções literárias marcadas pela performance política demonstram um fator potencial de questionamento e desestabilização das desigualdades e violências de gênero.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- GOMES, Carlos Magno. Violência de gênero e a crise da masculinidade. *Revista Fórum Identidades*; v.21, p.33-48, Itabaiana, mai. – ago. 2016.
- 316 GOMES, Carlos Magno. Literatura e performances políticas sobre a violência contra a mulher. *Pontos de Interrogação*; n.2, v.7, p.107-119, jul-dez. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/download/4498/281>>. Acesso em: 16 mar. de 2019.
- HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. *Revista Criterios*. La Habana, edición especial, pp.187-203, 1993. [Traducción del inglés por Desiderio Navarro].
- LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann.–Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007, ed. 2ª,.
- MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro. *Cadernos Pagu*, v.11, pp.231-273, 1998. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51209>. Acesso em: 10 fev. de 2019.
- MOORE, Henrietta Louise. Capítulo 3 de Henrietta L. Moore, *A Passion for Difference. Essays in Anthropology and Gender*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp.49-70. (Tradução: Plínio Dentzien; Revisão: Adriana Piscitelli.). In. *Cadernos Pagu*, v. 14, p.13-44, 2000.
- SEGATO, Rita Laura. Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status em la etiologia de la violencia. *Serie Antropologia*. Brasília: Departamento de Antropologia UnB, 2003.
- VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.–São Paulo: Companhia das Letras, 2016, ed. 1ª.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.



MNEMOSINE NA TERRA DOS VERDES CANAVIAIS: CORDEL, MEMÓRIA E AUTORIA FEMININA NA SOCIEDADE DOS POETAS DE BARBALHA-CE¹

Germano Araújo Sampaio²

Francisca Pereira dos Santos³

APRESENTAÇÃO

Percebeu-se no Brasil, desde muito tempo, sobretudo, na região Nordeste, o desenvolvimento dos folhetos⁴, mais conhecidos como cordéis. O formato desses folhetos associa-se, inicialmente, às dificuldades estruturais e econômicas para a confecção de livros na região. Esses textos, frutos de uma sociedade eminentemente escriptocêntrica, procuram representar de forma significativa nossa cultura popular e constituem importantes fontes de informação, atuando como representações da memória de um povo, ainda mantendo traços da oralidade.

Nesse contexto, durante muito tempo, a autoria feminina de folhetos foi apagada pelo sistema patriarcal. As cordelistas, assim como muitas escritoras, tiveram que lutar para conquistar seu espaço na literatura, em um mundo onde o homem heteronormativo, branco e de classe média/alta determina as relações de poder e seus espaços de atuação. Desde o século XIX, críticos literários como Sílvio Romero vaticinam o fim da literatura de folhetos. Todavia, no século XX o cordel se reinventa e se atualiza a partir de seus autores e de um sistema editorial inovador. Com o intuito de preservá-la e incentivá-la, surgem associações e academias, como a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), um espaço de divulgação e atualização dessa literatura.

Na Região Metropolitana do Cariri (RMC)⁵, Ceará, observa-se a presença de algumas dessas associações, como o inovador movimento da Sociedade dos Cordelistas Mauditos⁶ (SCM) de Juazeiro do Norte - CE e a Academia de Cordelistas do Crato (ACC)⁷ e a Sociedade dos Poetas de Barbalha (SPB). A SPB em o reconhecimento de Utilidade Pública pela Prefeitura de Barbalha e conta com a Cordelteca Dalinha Catunda. A entidade em estudo já lançou 48 títulos (a grande maioria com tiragem mil exemplares), 16 títulos lançados pelo Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel, Edição Patativa do Assaré do Ministério da Cultura, em julho de 2010, sete títulos pela coleção do Centenário de Juazeiro do Norte - CE, além de outras publica-

317

1A presente pesquisa de envolveu-se a partir da dissertação "Rimar para recordar: Representação da Memória na Sociedade dos Poetas de Barbalha-CE" apresentada pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da UFCA.

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Contato: germano.sampaio@ufca.edu.br.

3 Professora do Curso de Biblioteconomia e do Mestrado Profissional em Biblioteconomia da UFCA. Contato: francisca.fanka@ufca.edu.br.

4 Nesse trabalho optamos por utilizar os termos "folheto" e "cordel" de forma indistinta, assim como as expressões "Literatura de Folhetos" e "Literatura de Cordel".

5 "O conjunto urbano da Região Metropolitana do Cariri (RMC) está situado a uma distância média de 600 km das duas metrópoles regionais nordestinas mais próximas, Fortaleza e Recife. As três cidades principais (Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha) mantêm vínculos estreitos tanto em termos de proximidade territorial quanto relacional, sobretudo pela relação de complementaridade socioeconômica no Cariri cearense. [...] A RM do Cariri possui uma área total de 5.456,01 Km²" (SECRETARIA DAS CIDADES, [2017?], não paginado).

6 A SCM surge a partir de um manifesto em primeiro de abril de 2000. O grupo, formado por xilógrafos, músicos e poetas, opunha-se ao repertório temático tradicional do cordel e buscava fazer uma releitura sobre as representações de Juazeiro do Norte e da Região Nordeste indo de encontro aos pressupostos da ACC. O ponto de vista político e contemporâneo e a intertextualidade constituem características da poética dos Mauditos (MELO, 2010; BARROS, 2015).

7 Fundada em 1990, a Academia de Cordelistas do Crato busca manter as características tradicionais do cordel, temática e estruturalmente, buscando preservar os aspectos em comum à cantoria (BARROS, 2015).

ções. Entre as atividades culturais desenvolvidas pela SPB destacamos: o *Roteiro Turístico Poético* (Trilha da Poesia), *Mungunzá com Poesias, Versos e Prosas* e o *Mungunzá com Poesias, Versos e Prosas Itinerante*. Essas ações procuram envolver todos os membros da SPB e a comunidade em geral, sempre com poesia e valorização dos saberes locais.

Após essas considerações, surge a seguinte pergunta: Como se dá a inserção das mulheres na SPB? Objetiva-se analisar a representação e a participação dessas escritoras. O corpus dessa pesquisa é constituído pelos cordéis de autoria feminina financiados pela entidade além de uma entrevista realizada com a presidenta da SPB Lindicássia do Nascimento, com o escopo de apontar os folhetos produzidos pelas mulheres da SPB e as temáticas trabalhadas nessas obras. Por último, procura-se dar maior visibilidade a atuação dessas mulheres.

O CORDEL E A AUTORIA FEMININA

Inicialmente proclamados com uma performance inovadora e vendidos nas feiras populares do nordeste brasileiro, o cordel vai ganhando terreno em outros espaços. Mesmo assim essa manifestação literária ainda não possui reconhecimento no cânone, sendo muitas vezes vista como uma ingênua e pobre representação de nossa cultura.

318

Falando em reconhecimento, a escassa presença feminina na historiografia oficial deve-se a alguns fatores preponderantes: pouco se falava das mulheres, pois elas quase não podiam frequentar os espaços públicos, e assim eram pouco vistas, renegadas ao lar, ao privado; além disso há o silêncio das fontes, lembrando que o acesso das mulheres à escrita demorou a acontecer. Por último, as poucas mulheres que sabiam escrever muitas vezes destruíam suas memórias acreditando na insignificância dessas lembranças escritas (PERROT, 2007).

A Literatura constituiu para as mulheres uma das primeiras vias de acesso à escrita e de manifestação de suas ideias. Maria Firmino dos Reis (romancistas), Narcisa Amália de Campos (poeta) Délia (pseudônimo da cronista e contista Maria Benedicta Camara) são exemplos e escritoras além de sua época, questionadoras da hegemonia masculina e utilizaram a escrita como forma de protesto.

No século XIX, para as mulheres que pensaram ser algo mais do que “bonecas” ou personagens literárias, os textos dos escritores colocaram problemas literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. Como a cultura e os textos subordinam e aprisionam, as mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente fora de seu alcance, precisam escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas a autoridade que as aprisionava [...] (TELLES, 2017, p. 408).

No Brasil, Zolin (2009), traçou um quadro com três fases da autoria feminina em nossa Literatura: a) Feminina - predomina a imitação e internalização de valores padrões vigentes; b) Feminista - ênfase no protesto a esses valores e padrões na defesa da minoria; c) Fêmea - pautada na autodescoberta, procura da própria identidade. Em relação à produção literária feminina vale destacar:

(...) A produção literária das mulheres ainda é rotulada como “literatura feminina”, que se contrapõe à “literatura” tout court, já que não se julga necessário o adjetivo “masculina” para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa “dicção feminina” típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriadas às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas proibidas para elas (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 101).



Na década de 1970, aliado ao movimento feminista, desenvolve-se uma nova forma de estudo sobre a literatura de autoria feminina: a crítica feminista. No Brasil, essa linha de pesquisa desenvolve-se de forma significativa a partir de 1985 e configura-se atualmente com as linhas e pesquisa de Resgate e inclusão, Teoria Crítica e Representações de gênero na literatura e outras linguagens (ZOLIN, 2009). E como aturam as mulheres na Literatura de folhetos? Assim como no cânone literário, as escritoras cordelistas não tiveram a visibilidade adequada, sendo muitas vezes ignoradas nas pesquisas tradicionais. Como exemplo do “esquecimento” dessas mulheres na historiografia oficial, Lima e Almeida (2018) destacam a total ausência de folhetos de autoria feminina no projeto editorial de 1973 desenvolvido pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), intitulado *Literatura Popular em Verso*. Por outro lado, na contramão dessa política de apagamento da poética feminina, as autoras citadas apontam o catálogo *O Livro Delas* de Francisca Pereira dos Santos com 996 folhetos de cordel de 330 autoras e 61 cantadoras repentistas, resgatando e incluindo no meio acadêmico as vozes dessas mulheres.

AS MULHERES NA SPB

Fundada em 17 de setembro de 2010, a SPB tem como representantes 25 poetas associados que promovem e otimizam a cultura popular com a literatura de folhetos, bem como outros poemas.

Figura 1 - Composição da SPB



Fonte: elaborado pelo autor (2019).

A SPB iniciou suas atividades com onze membros fundadores, sendo Lindicássia Nascimento a única mulher a fazer da entidade desde sua fundação. Gradativamente, novos sócios passaram a pertencer ao quadro de poetas da SPB, sempre indicados por algum membro e votados em assembleia pelos participantes.

Tabela 1 - Composição da SPB

| Membros | Quantitativo |
|----------|--------------|
| Homens | 17 |
| Mulheres | 8 |
| Total | 25 |

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

A partir da tabela acima, podemos inferir que as mulheres representam aproximadamente um terço dos membros da SPB e na prática, elas têm papel ativo nas ações desenvolvidas pela entidade, administrativa e culturalmente. Em setembro de 2017, toma posse no Sítio Riacho do Meio em Barbalha, a primeira mulher presidente da SPB, Lindicássia Nascimento, membro-fundadora, o evento é marcado com muita poesia e a presença de membros da ACC, da ABLC e da comunidade em geral. Merecem destaque também a vice-presidenta Fátima Vieira e a Secretária e Tesoureira Angela Maria Vieira da Silva.

Tabela 2 - Autoria dos cordéis publicados pela SPB (2010-2018)

| Autoria | Quantitativo |
|-----------|--------------|
| Masculina | 33 |
| Feminina | 12 |
| Coletiva | 3 |
| Total | 48 |

320

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

Em relação à autoria, dos 48 folhetos publicados pela SPB, apenas 12 são de autoria feminina, sendo a maioria (33) escritos por homens e três de forma coletiva: *A nossa sociedade encantou mais o cordel*, *Tributo ao Monsenhor* e *Santo Antonio de Barbalha*. Lindicássia Nascimento (2019, comunicação pessoal) ressalta: "(...) fui a primeira mulher a publicar sistematicamente um folheto de cordel em Barbalha e muitas pessoas não relatam, mas sabem foi o Sesc⁸ quem fez isso". Sobre as dificuldades enfrentadas na gestão da SPB e a questão do gênero, a poetisa destaca:

É: bem ((ri)) existe as pedras, né? realmente no caminho principalmente porque: (+) eu vejo: como mulher, né? essa questão da direção de uma Sociedade DE Poetas e é: (+) HÁ as dificuldades, né? principalmente na gestão (+) é: tem que tá lidando com um grupo de poetas e principalmente (+) os homens, né? infelizmente ((ri)) é: eu preciso tá falando isso, né? porque: desde quando: nós colocamos nosso nome (+) à disposição da presidência da Sociedade dos Poetas aconteceram várias coisas que:: (+) assim eu acredito que se fosse OUTRA mulher teria desistido ((ri)) no caminho, né? por conta dessa história de mulher liderar (+) mas: eu acredito que:: com: com carinho, com respeito, né? ao trabalho é: (+) com coletivo eu acredito que: a gente tá se superando (+) /.../ (NASCIMENTO, 2019, comunicação pessoal).

8 O SESC de Juazeiro do Norte lança anualmente o concurso literário *SESC Novos Talentos* com o intuito de valorizar os cordelistas da região.


Quadro - Cordéis de autoria feminina publicados pela SPB em Barbalha - CE (2010- 2018)

| Cordel Nº | Título | Autor | Data |
|-----------|--|---|------------|
| 08 | O apelo de uma criança | Lindicássia Nascimento | 04/2012 |
| 11 | Sua majestade Luiz Gonzaga: o rei do Baião | Rosário Lustosa | 14/12/2012 |
| 12 | Repertório gonzaguiano | Angela Maria Pereira da Silva (Angela Liberato) | 14/12/2012 |
| 18 | Saudades do sertão | Dona França | 21/03/2014 |
| 19 | Educação é a solução | Professora Jacinta Maria | 30/05/2014 |
| 21 | Tipos de mãe | Angela Maria Pereira da Silva (Angela Liberato) | 30/05/2014 |
| 26 | Plano Brasil sem miséria, ser pobre não é defeito | Lindicássia Nascimento | 12/12/2014 |
| 29 | O jornal de João Hilário na Rádio Padre Cícero - 104,9 | Rosário Lustosa | 17/09/2015 |
| 33 | Um sertanejo sofrido | Dona França | 08/01/2016 |
| 40 | Minha vida em cordel | Jacinta Maria Correia | 16/09/2016 |
| 43 | Rede FASOL Cariri, uma Rede Diferente | Lindicássia Nascimento | 28/04/2017 |
| 44 | Jeito típico de falar | Angela Maria Pereira da Silva (Angela Liberato) | 28/04/2017 |

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

E sobre o que versam os folhetos de autoria feminina da SPB? Tendo em vista o quadro acima, delineamos uma tabela com as temáticas presentes nesses folhetos.

Tabela 3 - Temáticas dos cordéis de autoria feminina publicados pela SPB (2010- 2018)

| Temática | Quantitativo |
|----------------------|--------------|
| Autobiografia | 01 |
| Educativo/expositivo | 02 |
| Encomiástica | 04 |
| Saudosismo/Sertão | 01 |
| Sócio-política | 04 |
| Total | 12 |

Fonte: elaborado pelo autor (2019).

No tocante à temática, observa-se uma diversidade de assuntos abordados e os aspectos sócio-políticos predominam em quatro dos folhetos escritos por mulheres, todavia nenhum deles versa sobre a questão de gênero ou do papel da mulher em nossa sociedade. Além disso, outro fato importante chama-nos atenção: dos doze cordéis em tela, apenas dois têm personagens femininas: o folheto educativo-expositivo *Tipos de mãe* e a autobiografia da poetisa Jacinta Correia intitulado *Minha vida em cordel*. No primeiro a poetisa Angela Liberato⁹ aponta os vários tipos de mães existentes:

Tem mãe que é enfermeira
 Tem mãe que é professora
 Empresária, costureira
 E tem mãe agricultora
 E quando o filho adocece
 Ela faz a Deus uma prece
 E dá uma de doutora (SILVA, 2017, p. 3)

Já a poetisa Jacinta versa em sua biografia, as dificuldades para sobreviver e estudar enfrentadas por uma pequena menina “desprovida de dinheiro, /mas bastante feminina” (CORREIA, 2016, p. 1).

9 Com o falecimento do seu pai, o poeta Liberato Vieira (Mestre Bula), a poetisa Angela Maria Vieira passa a utilizar, em homenagem a seu pai, o nome de Angela Liberato em seus poemas.

Já a poetisa Jacinta versa em sua biografia, as dificuldades para sobreviver e estudar enfrentadas por uma pequena menina “desprovida de dinheiro, /mas bastante feminina” (CORREIA, 2016, p. 1).

Colégio que estudou
Dinheiro ela não tinha
Subia muitas escadas
Suas pernas eram finas
O pagamento do mês
Em troca, era faxina. (ib id., p. 3 - 4)

A história da poetisa converge para a narrativa de muitas mulheres pobres, a labuta diária para se alimentar, a dupla jornada de trabalho, os entraves para conseguir um espaço, sendo que para estudar em um colégio particular da região trabalhou como faxineira na mesma escola.

Por último, apresentamos, de forma sucinta, as oito poetisas da SPB¹⁰:

| | | | |
|--|---|--|---|
| | | | |
| <p>Eliana Maria de Souza Leite, residente da comunidade, Sítio Barro Vermelho, localidade da zona rural de Barbalha CE. Atuou em vários movimentos ligados a cultura e sempre gostou de escrever. Professora, trabalha na educação há 35 anos, possuindo vasta experiência em administração escolar.</p> | <p>Angela Maria Pereira da Silva, nascida aos 16 de outubro de 1979, é barbalhense, reside no Sítio Santana II. Membro da SPB desde janeiro de 2011, ocupante da cadeira nº 07. Em homenagem póstuma ao pai, passa a utilizar o nome poético Angela Liberato em julho de 2017.</p> | <p>Maria Lindicássia do Nascimento Mendes, poeta/cordelista, agricultora, técnica em fruticultura, educadora popular, é membro fundadora e presidente da SPB sendo a primeira mulher eleita nesta agremiação (biênio 2017/2019). Ministra palestras e oficinas de literatura de cordel e economia solidária.</p> | <p>Jacinta Maria Correia, nasceu em Barbalha no dia 10 de abril de 1958. Como profissional atuou durante muito tempo na ONG Sociedade de Educação e Saúde à Família (SESFA) Barbalha CE. Membro da SPB, empossada em 17 de setembro de 2015, ocupa a cadeira nº14.</p> |
| | | | |
| <p>Maria do Rosário Lustosa da Cruz, natural de Pereiro do Norte, membro SPB cadeira nº 18. É pedagoga, assistente social e griô (contadora de histórias) pelo Ministério da Cultura em projeto pela Universidade Regional do Cariri (URCA), pelo ponto de cultura Lira Nordestina.</p> | <p>Nivia Maria de Moraes Landim, natural de Pereiro CE. Fascinada desde a infância pela literatura, via na leitura, uma forma de conhecer outras culturas, ampliando sua visão de mundo, despertando o amor pela poesia. Tornou-se membro efetiva da SPB, empossada no dia 20 de abril de 2018.</p> | <p>Maria de Fatima Vieira, natural de Barbalha, nasceu em 21 de fevereiro. Membro da SPB, empossada em 2015 no dia 13 de julho, ocupa a cadeira nº 21 e tem como patrono seu pai Antonio Vicente Vieira. Autora de centenas de poemas e declamadora e colaboradora de programas culturais.</p> | <p>Francisca de Lima e Sousa (Dona França), natural de Barbalha mora no sítio Pelo Sinal, Distrito do Caldas, Barbalha-CE. Nasceu em 26 de novembro de 1938. É poetisa desde a infância. Teve seu primeiro trabalho publicado, o cordel “Uma tarde Angustiada” pelo Projeto SESC Cordel. Membro da SPB cadeira nº 02.</p> |

Fonte: elaborada pelo autor (2019).

10 A biografia dos membros da SPB está presente no Catálogo Sociedade dos Poetas de Barbalha elaborado pelo autor como produto final do Mestrado Profissional em Biblioteconomia.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar sobre a Literatura de Folhetos e sobre a autoria feminina representa uma tarefa complexa, pois as marcas do discurso patriarcal ainda permeiam nossa cultura, inclusive nas formas de conhecimento. Nessa relação de poder, representativa do homem ocidental, heteronormativo e, o cordel, enquanto texto literário, e a mulher questionam e subvertem essa hegemonia. Lembrar e esquecer representam as duas faces da memória e ao longo dos séculos uma minoria privilegiada procurou excluir, explícita ou implicitamente, as memórias e a história dos menos favorecidos.

Vale lembrar que até o século XIX, para muitos, a submissão e a passividade constituíam características femininas, ao passo que a ação e o poder estavam destinados ao homem (DEL PRIORE, 2019), de lá pra cá, a mulher lutou por novas conquistas em nossa sociedade, e a Literatura, como espaço de disputa também constituiu o foco de muitas. Escritoras, antes anônimas, são revisitadas por pesquisadores, falta essa escrita feminina ser mais divulgada em sala de aula e até mesmo nas academias.

Nessa linha, as mulheres da SPB estão conseguindo gradativamente seu espaço na entidade: participam contundentemente das atividades culturais desenvolvidas pela agremiação, ministram palestras e oficinas de cordel, publicam folhetos e têm como presidente uma poetisa negra e do campo. Todavia, além de ocuparem esses espaços, as mulheres, inclusive as da SPB, precisam combater a opressão e usar o lugar da fala para alcançar mais mulheres, pois as temáticas trabalhadas pelas poetisas nos títulos destacados aqui, em sua maioria, ainda passam distantes de causas mais caras à igualdade de gêneros.

Resta-nos uma indagação: e qual o espaço da mulher nos dias atuais? Sem parecer utópico, é o lugar que ela quiser ocupar em qualquer área, sem amarras, e a Literatura de Folhetos representa um desses lugares. Sigam em frente, com a força de *Mnemosine*, poetisas guerreiras, há muitos caminhos a serem trilhados ainda.

323

REFERÊNCIAS

- BARROS, Miguel Pereira. *Relações de gênero na literatura de cordel*. Curitiba, Appris, 2015.
- CORREIA, Jacinta Maria. *Minha Vida em Cordel*. Barbalha; [Juazeiro do Norte]: HB Gráfica, 2016.
- DALCASTAGNÊ, Regina. A personagem feminina na narrativa dos anos 1990. In: PIRES, Maria Isabel Edom. (org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- DEL PRIORE, Mary. *História e conversa de mulher*. São Paulo: Planeta, 2014.
- LIMA, Izabel França de; ALMEIDA, Vitória Gomes. “Nos anais da história a fama nunca rima com mulher...”: memória e invisibilidade nos folhetos de cordel. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação (RBB)*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 345-363, set. 2018. ISSN 1980-6949. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1137>. Acesso em: 04 ago. 2019.
- MELO, Rosilene Alves. *Arcanos do verso: trajetórias da Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- NASCIMENTO, Lindicássia. *Entrevista concedida pela presidente e membro fundador da SPB*. Barbalha, 11 jan. 2019. Não publicado.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Água da mesma onda: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré*. Fortaleza: Editora Iris, 2011.
- SECRETARIA DAS CIDADES. *Região Metropolitana do Cariri*. Fortaleza, [2017?]. Disponível em: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- SILVA, Angela Maria Pereira da. *Tipos de mãe*. Barbalha; [Juazeiro do Norte]: HB Gráfica, 2014.



TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. A Literatura de Autoria Feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.



ENTRE O NAVIO E A ROSA: O (DES)CONDICIONAMENTO DO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR

Giovane Alves de Souza¹
 Maria Simone Marinho Nogueira²

MULHERES E CASAMENTO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos” (BEAUVOIR, 2016, p. 11), dizia a filósofa francesa Simone de Beauvoir em seu célebre livro *O segundo Sexo*. Construindo o panorama acerca das relações entre os sexos, ela mostra como este vínculo, por vezes problemático, não é constituído por uma paridade integrante, mas sim excludente. O livro, publicado no fim dos anos 1940, é um estudo contundente acerca da situação do sujeito feminino na sociedade ocidental, e seu conteúdo, apesar de ter sido lançado décadas atrás, ainda reverbera na sociedade de hoje, pois continua a desvendar as mais diversas faces do patriarcalismo. Há de se notar, contudo, que, dentro desse paradigma, o que nos interessa é especialmente a instituição do casamento, e como tal instituição reforça a opressão vivida pelo sujeito feminino, embora tenha havido algumas mudanças de mentalidades e assim se perceba alguns avanços, ainda que tímidos, no que se diz respeito às relações masculino/feminino na instituição casamento³.

Sendo assim, faz-se necessário lembrar que, ao longo da História, a instituição do casamento tem sido fonte contínua de inspiração para a criação de narrativas literárias. Vários escritores e escritoras, como Jane Austen, por exemplo, tornaram-se conhecidos por trabalhos que tratam do tema. Porém, não raro, percebe-se que muitos desses textos abordam o casamento como o fim da trama, como algo a ser almejado e que fosse, indubitavelmente, garantir a felicidade eterna aos personagens da obra. Contudo, com a mudança das perspectivas em volta do tema, a perfeição atribuída à instituição pelo Romantismo foi problematizada e, com o tempo, um tom mais realista emergiu, trazendo o casamento não como fim da trama, mas como o início dos problemas a serem enfrentados pelas personagens da narrativa. Assim, o casamento passa a ser a principal fonte de inquietações pelas quais as personagens passam.

Uma das principais questões abordadas em textos que tratam do casamento é a situação do sujeito feminino. Sabe-se que a sociedade ocidental configurou-se através de uma visão patriarcal de mundo e, sendo assim, o sujeito feminino é submetido a uma realidade que o põe em situação de inferioridade perante o homem. Tal situação, segundo Foucault (2007), se dá desde a Antiguidade, quando foram estabelecidas funções dadas aos sexos, às quais cada um deveria se adaptar, com o objetivo de exercer tarefas e se comportar de acordo com a natureza do seu sexo. Segundo o teórico:

A “divindade adaptou, desde o início, a natureza da mulher aos trabalhos e aos cuidados do interior, e a do homem àqueles do exterior”. Mas ela os armou também de qualidades comuns: posto que tanto o

325

1 Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) – Capes conceito 4.

2 Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora Associada do Departamento de Filosofia (UEPB).

3 Vale ressaltar que, neste trabalho, trataremos do casamento entre casais heterossexuais. Reconhecemos que o casamento não é uma união apenas entre homens e mulheres, porém, a união homoafetiva não faz parte do nosso foco analítico, tampouco é tratada nos textos que aqui estudamos.

homem como a mulher, cada um no seu papel, têm “a dar e receber”, posto que, em sua atividade como responsáveis pela casa eles têm, ao mesmo tempo, que recolher e distribuir receberam igualmente a memória e a atenção (FOUCAULT, 2007, p. 142).

Assim, ao homem, por exemplo, eram destinadas as atividades ao ar livre, como a caça e a pesca; já as mulheres deveriam se dedicar às atividades domésticas, preocupando-se com a manutenção do lar, visto que se presumia que a divindade construiu a natureza masculina para o espaço externo, ao passo que a feminina foi construída para o espaço interno da casa (Cf. Foucault, 2007, p. 142). Estas concepções causaram um grande impacto na cultura da sociedade ocidental ao longo dos séculos, e provocaram uma vasta disparidade na maneira com a qual os sexos foram e são tratados.

Deste modo, o casamento acabou se tornando uma maneira de reforçar a ordem patriarcal, colocando o sujeito feminino como pertencente a essa ordem. Neste direcionamento, ao discutir o papel das mulheres no casamento, a teórica americana Judith Butler (2016), destaca que a noiva, ou seja, uma das representações do feminino nesta esfera social tem a função de relacionar os mais diversos grupos de homens. Butler reforça que a mulher que está prestes a se casar não possui uma identidade própria, sendo assim, cabe a ela “refletir” a identidade do sujeito masculino (Cf. BUTLER, 2016, p. 77). Posteriormente, como esposa, a mulher não somente assegura a reprodução dos nomes, como também permite o intercuro entre estes “clãs de homens” (Cf. BUTLER, 2016, p. 77). Nas palavras da estudiosa:

Os membros do clã, invariavelmente masculino, evocam a prerrogativa da identidade por via do casamento, um ato repetido de diferenciação simbólica. A exogamia distingue e vincula patronicamente tipos específicos de homens. A patrilinearidade é garantida pela expulsão ritualística de mulheres (BUTLER, 2016, p. 77).

326

Fica evidente, portanto, que o funcionamento da instituição do casamento para homens e mulheres, no que compete aos seus respectivos papéis, tem diferentes objetivos: aos homens, garantir um *status* social; às mulheres, reforçar esse *status* do sujeito masculino e sujeitar-se a ele. Pode-se afirmar, porém, que, no campo sociocultural, diversos avanços foram feitos, e a mulher tem tomado cada vez mais espaços de liderança nos dias de hoje; contudo, temos presenciado a crescente onda de conservadorismo se alastrando não somente pela América Latina, mas pelo mundo. Isso, por sua vez, dá azo para que pesquisadores, como os dos estudos de gênero e sexualidade, tomem força para se aprofundar em pesquisas que cumpram esmiuçar a vivência de minorias e pessoas oprimidas de modo geral, tal como pretendemos aqui, uma vez que, em tempos em que o diálogo com o diferente se torna cada vez mais difícil, estes são os primeiros alvos do retrocesso. Com isso em mente, objetivamos nas seções a seguir tratar da situação do sujeito feminino dentro da instituição do casamento em dois contos lispectorianos que, mesmo tendo sido publicados décadas atrás, têm conteúdo(s) que ainda reverberam nos dias de hoje. Para tal, faremos, inicialmente, uma análise da situação de prostração e condicionamento à opressão sofrida pela protagonista de *A imitação da rosa*; posteriormente, traremos à tona a tentativa de escapatória frustrada da personagem de *A fuga*.

O CONDICIONAMENTO DO FEMININO EM A IMITAÇÃO DA ROSA

Em *A imitação da rosa* (1960), temos a história de Laura, uma mulher que passa o dia inteiro planejando cada detalhe das atividades domésticas a serem feitas. Não tendo outro tipo de preocupação, o seu dia gira em torno da chegada do marido do trabalho, e do estado em que a casa deve estar para recebê-lo. É já no início da trama que notamos a sua dedicação exacerbada em relação ao cuidado do lar e à chegada do marido:



Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então cairiam com calma, de braço dado como antigamente. **Há quanto tempo não faziam isso?** (LISPECTOR, 2016, p. 159 – grifos nossos).

O narrador nos joga uma pergunta que é justificada pela situação seguinte: “mas agora que ela estava de novo ‘bem’, tomariam o ônibus” (LISPECTOR, 2016, p. 159), para irem jantar com os amigos, Carlota e João. Sendo assim, de imediato, notamos que em seus considerados “momentos ruins”, a personagem ficava isolada do mundo exterior, sendo privada do contato social e da companhia dos amigos. Tal fator infere um suposto desalinhamento mental da personagem, que é confirmado posteriormente pela narrativa. Além disso, a protagonista com o “seu gosto minucioso pelo método” (*Ibidem*, p. 160), a vontade exagerada de arrumar a casa e de se aprontar para o marido reforça a questão dos papéis de gênero elencados por Foucault, sobre a qual falamos anteriormente.

Toda essa ansiedade é conservada para a realização de todos os seus afazeres, não se tratando somente dos domésticos. A título de exemplo, percebe-se que quando ela bebe os goles de leite, indicados pelo médico, para acalmar os nervos, ela o faz “com um devagar ansioso, concentrando-se em cada gole com fé como se estivesse indenizando a todos e se penitenciando” (*Ibidem*, p. 161). Laura tenta se ocupar com tudo, fazendo listas até de seus gastos diários, revestindo-se num constante esforço em ocupar-se com o exterior, impedindo-a de se centrar em qualquer traço da sua personalidade. Sua vida se constrói, deste modo, em uma linha tênue entre a minúcia, dor e superficialidade. Tal gosto pelo detalhe, inclusive, já foi até motivo de chacota pelos seus colegas de escola: “Você já contou isso mil vezes” (*Ibidem*, p. 163). Toda essa dedicação ao desconforto faz com que ela se sinta estrangeira até no próprio lar:

Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na sua própria casa que, tão raramente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal (LISPECTOR, 2016, p. 162).

327

Nota-se que a relação da protagonista consigo mesma era tão problemática que ela sentia prazer no impessoal, fazendo, deste modo, com que o próprio ambiente doméstico ao qual tanto se dedica, esteja desprendido dela mesma, a dona do lar. Passamos a perceber que Laura, na verdade, exprime sintomas típicos de um quadro clínico de depressão. Para exemplificar isso, observemos o seu relato em relação ao sentimento de cansaço que sente:

No cansaço – passara as camisas de Armando, sem contar que fora de manhã à feira e demorara tanto lá, com aquele gosto que tinha em fazer as coisas se renderem – no cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez. Mas como ia dizendo, graças a Deus, voltara (LISPECTOR, 2016, p. 164).

Assim, nota-se a extrema preocupação que a personagem denota em relação ao mundo exterior, à aprovação alheia e ao marido, que, conforme dito pela Me. Vanda Luiza de Souza Neto, no livro *Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero* (2011), representa “uma presença acusadora e que avalia constantemente seus gestos e atitudes” (NETO, 2011, p. 486). Toda essa preocupação recorrente, junto aos detalhes aos quais a personagem se apegava, para o leitor, o que seria sinais de T.O.C., isto é, *transtorno obsessivo compulsivo*, que tem sido estudado pela psiquiatria de forma contundente. A doença consiste em uma alteração no comportamento do indivíduo, fazendo com que a pessoa se preocupe excessivamente com a organização em padrões, limpeza e delimitações extremamente rígidas estabelecidas pelo paciente em seu cotidiano (Cf. Neto, 2011, p. 487).



Ainda convém lembrar que, conforme a narrativa progride, presenciamos a sua preocupação exagerada em relação a um vaso de rosas, que abarca um significado simbólico para ela. Inicialmente, nota-se um nítido encantamento que a personagem tem em relação às flores:

Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. Eram miúdas rosas silvestres que ela comprara de manhã na feira, em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousadia. Arrumara-as no jarro de manhã mesmo, enquanto tomava o sagrado copo de leite das dez horas (LISPECTOR, 2016, p. 167).

Posteriormente, este encantamento se transforma, mais uma vez, em uma preocupação exorbitante e possessiva:

[...] elas são lindas e são minhas, é a primeira coisa linda e minha! E foi o homem que insistiu, não fui eu que procurei! foi o destino quem quis! Oh só dessa vez! Só essa vez eu juro que nunca mais! (Ela poderia pelo menos tirar para si uma rosa, nada mais que isso: uma rosa para si. E só ela saberia, e depois nunca mais oh, ela prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!) (*Ibidem*, p. 174).

Segundo Netto (2011), as rosas são como um filho que a personagem não teve, sendo assim, ela nega a si própria qualquer outro prazer que seja, em uma tentativa de autopunição, uma vez que ela foi incapaz de ter se tornado mãe, o que seria o papel mais importante para uma mulher (Cf. Netto, 2011, p. 489). Deste modo, a narrativa exprime a vivência de uma mulher limitada à sua realidade enquanto uma mulher casada e que não é mãe, isto é, que não atingiu completamente as expectativas que a sociedade espera dela.

328

Como mencionado no início deste trabalho, o conservadorismo tem achado cada vez mais espaços de destaque na nossa sociedade, e visões como esta de que a mulher tem determinado objetivo a atingir, de acordo com seu papel biológico e social, apesar de serem consideradas fundamentalmente retrógradas, ainda ecoam nos dias de hoje. Infelizmente, ainda ouvimos falas como “a mulher é responsável pelas tarefas domésticas” ou “o homem é o líder do casamento”⁴. Afirmações deste tipo ainda têm força e um alcance de proporção gigantesca. Ora, há de se imaginar o impacto que tal crença teria de depositar nas costas de mulheres representadas por personagens como Laura, no contexto em que se passava a narrativa⁵.

Com isso em mente, percebe-se que a personagem é deixada à mercê pela sociedade em que vive; e, conseqüentemente, por ela mesma, em uma espécie de dupla punição por não atender completamente aos papéis de gênero a ela impostos. Laura consume-se em arrumar a casa para tentar compensar a sua “falha” em não conseguir ser mãe; dedica-se ao marido, para ocupar o vazio que existe entre os dois, e calcula milimetricamente cada detalhe do seu dia porque ocupar-se consigo mesma seria encarar a face do fracasso que ela enxerga em si mesma. Sendo assim, ela passa a viver em uma ansiedade paradoxalmente tranquila, fazendo *tudo*, mesmo não encarando diretamente *nada*. Para resumir o seu estado de espírito, nada mais eficaz que a imagem final do marido olhando para ela, sentada, sem apoiar as costas no sofá, com um olhar vazio, de novo alerta e tranquila: “como num trem [...] que já partira” (LISPECTOR, 2016, p. 178).

4 Como afirmou recentemente a Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damare Alves. Cf. PUTTI, a. “No casamento, a mulher deve ser submissa ao homem”, diz Damare Alves, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/no-casamento-mulher-deve-ser-submissa-ao-homem-diz-damare-alves/>. Acesso em 02 mai. 2019.

5 Cumpre notar que *A imitação da rosa* foi publicada em seu livro *Laços de família*, em meados dos anos 1960.



A TENTATIVA DE DESCONDICIONAMENTO DO FEMININO EM A FUGA

Em *A fuga*, mais uma vez a figura da mulher casada entra em cena. Desta vez, descontente com a sua vida, a protagonista tenta, como sugere o título da narrativa, escapar do encarceramento a qual está submersa. O episódio se centra em sua tentativa de entrar em um navio e ir para um lugar desconhecido, longe da realidade em que ela vive, onde ela possa ser ela mesma e, finalmente, se libertar. Contudo, o seu plano falha, e é nesse quadro de angústia, medo e solidão que se concentra o cerne da narrativa. Inicialmente, somos introduzidos a sua história por um tom obscuro, que parece pressagiar a sua desfortuna:

Começou a ficar escuro e ela teve medo. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. Passavam pessoas de guarda-chuva, impermeável, muito apressadas, os rostos cansados. Os automóveis deslizavam pelo asfalto molhado e uma ou outra buzina tocava maciamente (LISPECTOR, 2016, p. 88).

Esse cenário inicial é seguido de um impasse. A personagem tinha acabado de deixar seu lar, “com todo o dinheiro que havia em casa” (LISPECTOR, 2016, p. 91), porém, estava encoberta por “um pouco de medo” (*Ibidem*, p. 88), uma vez que “ainda não resolvera o caminho a tomar” (*Ibidem*, p. 88). Entende-se, a partir disso, que ela fora levada por um sentimento de urgência ao deixar seu lar, e que não havia feito planos concretos. Porém, mesmo imersa em tamanha turbulência, voltar para casa não era uma opção.

Ela tem uma filha, e seu casamento durara doze anos, e esse dado é continuamente frisado durante o decorrer da narrativa. Do início ao fim do conto, o período de doze anos é lembrado ao leitor cerca de oito vezes, o que denota extrema importância e reforça o peso que o tempo de casada tem em suas decisões. Sempre que pensa nas suas possibilidades, os doze anos lhe vêm à cabeça, pois, segundo a própria protagonista: “doze anos pesam como quilos de chumbo” (*Ibidem*, p. 90) – ela chega, inclusive, a compará-los a “doze séculos” (LISPECTOR, 2016, p. 91). Contudo, ela refrata a importância da instituição a qual faz parte, pois, no breve período em que havia saído de casa e planejava a sua fuga, sentia-se finalmente ela mesma:

Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíram-na quase inteira a si mesma: – **primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam**. Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. **O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar** (LISPECTOR, 2016, p. 89 – grifos nossos).

Nota-se, deste modo, que a situação a qual ela estava inserida em seu casamento reforça as considerações a respeito da identidade da mulher dentro do casamento elencadas por Butler, uma vez que, para a estudiosa, a mulher abdica de sua identidade, de si mesma, para abraçar as ideias e vontades do marido (BUTLER, 2016). Para a protagonista, bastava um pequeno momento fora de seu lar, cogitando suas novas possibilidades, para que ela pudesse voltar a ser quem ela é. Assim, “ver se as coisas ainda existiam” seria encarar a face do mundo, o qual ela perdera o contato quando se casou, e perceber que existe uma realidade para além do aprisionamento que vivia. Em seguida, ela usa o termo “tragédia” para se referir à sua vida e, em um jogo de palavras, contraria a sua situação dizendo que não tinha vontade de *representar*. Tal afirmação ocorre quando tenta validar a sua nova possibilidade de vida. Dá-se a entender, então, que a sua união era um casamento de “fachada”, e que a sua infelicidade era encoberta por fingimentos contínuos; ora, buscando se libertar dessa situação, ela não precisaria mais fingir estar feliz, pois poderia, finalmente e verdadeiramente, o ser sem nenhum remorso.

Posteriormente, temos um *insight* maior do seu casamento, quando ela passa a definir o seu cotidiano:

Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço fundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. **Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir o sol**, depois tornar o verão e ainda as chuvas de novo (LISPECTOR, 2016, p. 90 – grifos nossos).

A imagem construída nesse parágrafo é muito comum na literatura. Usar a figura de uma mulher atrás da janela como maneira de simbolizar o encerramento ao qual está inserido o sujeito feminino já foi usada por escritores irlandeses como James Joyce, e brasileiros como Ronaldo Correia de Brito. Ela está isolada do mundo exterior, e não lhe resta nada além de seus desejos. E tais desejos são definidos por ela como “fantasmas que se diluem mal se ascende a lâmpada do bom senso” (LISPECTOR, 2016, p. 90), o que a leva a comparar e questionar o papel do marido enquanto símbolo do bom senso: “Por que é que os maridos são o bom senso?” (*Ibidem*, p. 90). E, em contraste a este cenário, tem-se a nova imagem da protagonista: rindo consigo mesma, na chuva, enquanto recebe os olhares julgadores daquele que passam:

Um homem gordo parou a certa distância, olhando-a. Que é que eu faço? Talvez chegar perto e dizer: “Meu filho, está chovendo”. Não. “Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher”. Pôs-se a caminhar e esqueceu do homem gordo (LISPECTOR, 2016, p. 90).

330

Contudo, sua felicidade se quebra tão logo ela volta à realidade. Inquieta ela reflete sobre a sua situação, percebendo nesse instante que sente fome, e que “há doze anos não sente fome” (*Ibidem*, p. 91). Os planos continuam a ecoar em sua cabeça, e lembra-se de que o navio que quer pegar para partir deve sair às duas horas da tarde. Mas, para a sua infelicidade, ela “não tem dinheiro suficiente para viajar” (*Ibidem*, p. 92), pois as passagens são caras. Cogita ficar em um hotel para preparar um novo plano, mas logo percebe que isso também não é possível: “os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada” (*Ibidem*, p. 91). Além disso, reflete sobre o risco que iria correr, caso algum conhecido de seu marido a visse por lá.

Por causa da narrativa de *A fuga* lembramos das reflexões de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, livro onde ela reflete sobre a situação de submissão do sujeito feminino e trazemos à tona algumas questões. Para a filósofa, parte dessa opressão se dá devido à dependência financeira que a mulher, em muitos casos, tem em relação ao homem, tal como ocorre com a protagonista de *A fuga*. Nas palavras da estudiosa:

[...] a opressão social que sofre é consequência de uma opressão econômica. A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais, mas essa libertação exige a entrada de todo o sexo feminino na atividade pública (BEAUVOIR, 2016, p. 85).

Posto isso, para encontrar a sua verdadeira alforria, a mulher precisa ser independente financeiramente, e o fato de estar presa em um relacionamento no qual ela depende inteiramente do marido faz com que a protagonista da narrativa de Lispector esteja em desvantagem, colocando-a, deste modo, em um caminho impossível de ser perseguido. Além disso, cumpre notar que o fato de ela ter uma filha faz com que as responsabilidades do seu papel social pesem em dobro, pois, além de esposa, ela é também uma mãe, diferentemente da protagonista de *A imitação da rosa*, que não conseguiu cumprir este papel.

Somos deixados, ao fim da narrativa, com a imagem do navio que partira sem ela, uma vez que esta, sem poder fazer outra escolha, resolveu retornar a sua casa:



Dentre as árvores, sobe uma luz grande e pura [...] Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama [...] Sente o luar cobri-la vagarosamente. Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais (LISPECTOR, 2016, p. 92).

O navio representa, assim, as possibilidades do caminho que ela pôde vislumbrar, mas não percorrer. A imagem da partida melancólica, quase que fúnebre, do navio, seria a maneira encontrada pelo narrador de mostrar que, ao passo que a embarcação se distancia da orla, distancia-se também a viabilidade de uma felicidade concreta para a protagonista. Sendo assim, ao retornar a sua casa, ela é abandonada pelo navio do mesmo modo que é abandonada por si mesma – o seu eu, a sua individualidade, naquele espaço, não mais existe⁶.

A carga de ser mulher, mãe e esposa, sobre as suas costas, pesa também “como chumbo” e a impossibilita de criar uma jornada só sua. Assim, faz-se necessário notar que ambas as personagens dos contos em análise compartilham da mesma opressão. Esta opressão, contudo, se configura de maneiras distintas. No primeiro caso, a falha em não conseguir cumprir o seu papel social de mãe faz com que Laura defina a tal ponto de desenvolver uma ansiedade social extrema; já no segundo, é exatamente este papel social, a qual está presa a protagonista de *A fuga*, que a impede de seguir adiante. Em ambos os casos, não importa o caminho seguido, o destino parece ser o mesmo: a infelicidade.

Nota-se, deste modo, que a satisfação do sujeito feminino não se dá a partir do seu papel social enquanto mãe ou esposa, mas sim na sua verdadeira independência. E esta independência, para as personagens, seguindo as considerações de Beauvoir e Butler, se daria fora da instituição do casamento⁷ e em um espaço onde ambas pudessem prover para si mesmas. Estar, deste modo, *entre o navio e a rosa*, é estar em dois espaços que, apesar de distintos mentalmente e fisicamente, encontram-se em uma convergência emocional: a da opressão em desempenhar papéis que lhes foram previamente determinados e não, necessariamente, escolhidos.

331

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não tentamos aqui propor uma análise que define, em menor ou maior grau, a complexa situação do sujeito feminino numa sociedade patriarcal. Foi nosso objetivo, porém, atentar para as idiosincrasias que fazem as personagens serem quem são, e que as destinam a tamanho infortúnio. Este processo de entendimento, mesmo que limitado às páginas desta análise, não se esgota, e é carregado de subjetividades advindas de cada pesquisador. Talvez não tenhamos entendido a complexidade da vida das personagens assim como elas se expressam, talvez tenhamos apenas ficado à margem do que elas realmente buscaram dizer, do que realmente sentiram. Nesse contexto de incertezas, uma coisa é certa: a boa literatura, mesmo aquela publicada décadas atrás, não se esgota, e tem a possibilidade de continuar ecoando e colocando a(s) maneira(s) como a sociedade se organiza em perspectiva.

Em *A reivindicação dos direitos das mulheres* (1792), Mary Wollstonecraft clamava pelo acesso à razão para que as mulheres pudessem conquistar a igualdade. Cerca de cento e cinquenta anos depois, ultrapassadas as barreiras da ignorância institucional, Beauvoir clamava pela independência financeira feminina. Na atualidade, notamos que a conquista destes dois objetivos não é suficiente para que a igualdade seja garantida – primeiro, porque nem todas têm acesso pleno à educação e à independência financeira;

6 Notar que, diferentemente da personagem de *A imitação da rosa*, à protagonista de *A fuga* não foi atribuído nome, o que pode indicar, na nossa interpretação, certa intenção de impessoalidade na maneira como a mulher é tratada pela sociedade de forma geral. Posto isso, ela é a representação de um conjunto de mulheres que assim vivem, sem identidades próprias ou com identidades como as de “esposas”, “mães”, “donas de casa”.

7 Pelo menos de um casamento infeliz, em que a mulher é oprimida e a contragosto desempenha um único papel, o de esposa.



segundo, porque, mesmo dentre aqueles e aquelas que gozam de tais privilégios, a opressão é, ainda, capaz de reinar.

Laura e a protagonista de *A fuga* hoje talvez olhem tristes para o presente que vivemos, e sintam-se desencorajadas de buscar pelos navios que a vida traz à orla, mas é perante essa conjuntura que somos capazes de encontrar forças na História e no progresso ou nos avanços, ainda tímidos, que com ela se colhem.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.
- FOUCAULT, MICHEL. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. MariaThereza da Costa Albuquerque. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal. 1985.
- LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. A fuga. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- NETTO, Vanda Luiza de Souza Netto. Um mergulho no papel e na rosa. In: *Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero*. Vitória: PPGL, 2011.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos das mulheres*. Trad. Andreia Reis do Carmo. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2015.



SOUTH AMERICA MI HIJA: ÉPICO DE REVISÃO HISTÓRICA DA MULHER NA AMÉRICA LATINA

Gisela Reis de Gois¹

Tradicionalmente, poemas épicos buscam ressaltar a bravura e singularidade de um povo, como *Ilíada*, *Os Lusíadas*. Na contramão dessa vertente, Sharon Doubiago escreveu um poema longo, intitulado *South America Mi Hija* (1992)² com o intuito de tratar da viagem de mãe e filha por países da América Latina, mas ressaltando a condição de desigualdade da mulher tanto na viagem quanto no plano histórico. Diante desta temática, tratarei a forma como a autora escolheu recortes históricos para revisar o lugar da mulher na América Latina. Por fim, proponho uma discussão sobre o lugar de fala na obra, já que se trata de uma estadunidense abordando a violência de gênero com a latino-americana, a partir das leituras de Spivak (2010), Djamila Ribeiro (2017).

Sharon Doubiago é uma escritora californiana que tem mestrado em Letras e é autora de livros que buscam revisitar histórias e lugares na sociedade. Segundo Keller (1997), Doubiago prometeu que não seria poeta, mas esse juramento foi quebrado cinco anos após terminar o mestrado. Esse desejo “adormecido” é abordado em um de seus livros mais conhecidos, o poema longo *Hard Country* (1982) que trata de um casal que viaja pelos Estados Unidos lidando com o relacionamento, a história e mitologia dos povos nativos americanos.

I took a vow never to be a poet
because art I was taught
is too delicate to sing genocide.
But what else could I sing
while people were being murdered
in my name?
(DOUBIAGO, 1982, p. 144)³

Esse entendimento de que a poesia é muito delicada para falar sobre genocídio pode ter vindo da formação acadêmica da autora que cursou disciplinas orientadas por novos formalistas, com exceção dos estudos sobre Literatura Americana que se baseavam em H. D., Charles Olson, William Carlos Williams.⁴ De acordo com Keller, Sharon Doubiago afirma a ascendência indígena dela já no seu primeiro poema longo, *Hard Country*, e por isso os povos nativos, do que hoje entendemos como Estados Unidos, são um dos temas centrais – assim como os Vietnamitas –, na tentativa de resgatar a história e importância desses povos que são “invisíveis” na visão colonial, patriarcal e alienadora. Portanto, o intuito de resgatar a cultura de povos latinos e de origem indígena não se trata apenas de um desejo presente em *South America Mi Hija*, mas a continuidade de tentativa de tratar o papel da literatura no resgate dessa temática.

333

1 PPGL/UFS

2 Todas as traduções do original são de responsabilidade da autora do artigo

3 Eu prometi que nunca seria uma poeta
porque a arte que eu fui ensinada
é muito delicada para cantar o genocídio
Mas o que mais eu poderia cantar
enquanto pessoas são mortas
em meu nome?

4 De acordo com as informações biográficas do site www.sharondoubiago.com/index.htm

O livro dessa autora que será objeto desse artigo, *South America Mi Hija*, trata da viagem de ônibus entre mãe e filha pela Colômbia, Equador e Peru dando ênfase as situações observadas tanto dentro quanto fora do ônibus – plano da viagem – quanto a episódios históricos em que mulheres foram vítimas de violência nos pontos turísticos e sítios arqueológicos visitados – plano histórico –. Nesse aspecto, o poema longo de Doubiago diferencia-se dos cânones épicos pela temática escolhida. Pois, por muito tempo o feito em um poema longo possuía caráter bélico (RAMALHO, 2013), ao contrário da proposta de *South America Mi Hija* que traz o enfrentamento de uma história violenta que precisa ser revista e humanizada.

Como o livro aborda a violência de gênero contra a mulher, proponho uma discussão, também, sobre o lugar de fala na obra, já que se trata de uma estadunidense abordando a violência de gênero com a mulher latino-americana. Segundo Bakhtin (2017), a cultura do outro é compreendida por causa do distanciamento existente entre as culturas, enquanto outros estudiosos, como Spivak (2010), acreditam que há uma representação distorcida, justamente, porque quem não compartilha da cultura não tem como depreender todas as suas nuances. A não ser que o intelectual consiga ser um recurso pelo qual o subalterno consegue “falar”.

O questionamento acerca da produção de *South America Mi Hija* não reside na nacionalidade da autora e as culturas que são abordadas por ela na obra (latino-americanas) – esse argumento, então, deveria ser aplicado em outras produções literárias que tratam de povos e culturas distintos da nacionalidade do autor, como, por exemplo, Sôsândrade que produziu um épico baseado em uma lenda Inca, apesar de ser maranhense –; mas no modo como a escritora apropria-se das leituras feitas sobre as culturas colombianas, equatorianas e peruanas para tratar da violência de gênero que ela enquanto mulher passa, mas não na mesma proporção e intensidade de outra que possui outra classe e etnia.

RECORTES HISTÓRICOS E A REVISÃO DA HISTÓRIA

Na obra *South America Mi Hija*, há uma evidente filiação da obra com leitores de língua inglesa e língua espanhola, que é perceptível pelo título e pela constante presença de expressões em Espanhol no decorrer do poema, isso pode ser observado no fragmento a seguir:

La niña, su madre
Like giant electric light bulbs
Artificially illuminating
The natural world
The Wandering Virgin of Quito
Her wild yellow hair flinging sparks
Off the goddess shoulders
Mi El Dorado glimpsed
Through my own
Blond wave
(DOUBIAGO, 1992, p. 21)⁵

5 A filha, sua mãe
Como gigantescas lâmpadas elétricas
Iluminando artificialmente
O mundo natural
A Virgem Errante de Quito
Seu cabelo amarelo selvagem arremessando faíscas
Fora dos ombros da deusa
Meu El Dourado vislumbrou
Através da minha própria
Onda loira



Além disso, a relação com a língua espanhola mantém-se no tema do poema longo – narração da viagem de mãe e filha por países da América Latina – e na intertextualidade com o poema *As alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, apesar de que os fragmentos utilizados são de uma versão em Inglês. De todo modo, eles demonstram uma preocupação da autora em atingir não apenas falantes da língua inglesa, mas também aqueles que sabem Espanhol e, pelo menos, conhecem a língua inglesa o suficiente para entender o poema.

Segundo Antoine Compagnon, “a língua na qual escreve é a do leitor para o qual escreve” (2014, p. 63) esse fragmento relaciona-se com a obra aqui analisada de duas maneiras: primeiramente, manter trechos em Espanhol, mesmo quando há uma opção em Inglês para o termo, indica que a autora quer se conectar com latino-americanos através do uso da língua; e, em segundo lugar, a autora nasceu na Califórnia onde há uma grande concentração de povos da América do Sul, e, portanto, há uma, possível, preocupação com a recepção da obra por latinos; além de, como já foi mencionado anteriormente, a autora afirmou ter ascendência indígena. Há ainda a utilização da língua Quechua e Aymara em partes da obra e como o uso delas, talvez, pudesse dificultar o entendimento há notas explicativas no final do livro, algumas com a tradução dos trechos, como o fragmento a seguir:

*Caylla llapi
Pununqui
Chaupi tuta
Hamusac*

*In this place
Thou shalt sleep
Midnight
I will come.
(DOUBIAGO, 1992, p. 23)⁶*

1c. *The language is Quechua, the second oficial language of Peru and Ecuador, The language of the Incas. This is an ancient Inca chant. (DOUBIAGO, 1992, p. 287)⁷*

335

No plano da viagem, a desigualdade sofrida pelas mulheres latinas é observada pelos locais e posições sociais que elas têm acesso. As mulheres ocupam os casebres, às vezes um lugar no ônibus, o rio, enquanto lavam roupa, ou situações de exploração sexual, como na fronteira. Enquanto os homens são parte da força policial, por exemplo. Na fronteira para o Equador, os homens uniformizados pedem passaportes para atravessar a fronteira, enquanto algumas mulheres locais nuas esperam dentro das cabanas deles:

*Inside the hut naked girls, color of canyon,
Playboy, Penthouse, Hustler,
Are tacked with money
From the nations of the world
To every inch of wall.
(DOUBIAGO, 1992, p. 11)⁸*

6 Neste lugar
Tu dormirás
Meia noite
Eu vou vir.

7 1c. A língua é quechua, a segunda língua oficial do Peru e do Equador, a língua dos Incas. Este é um antigo canto Inca.

8 Dentro da cabana garotas nuas, cor do canyon,
Playboy, Penthouse, Hustler,

O posicionamento dos homens e mulheres também é diferenciado, os homens assediam publicamente enquanto as mulheres ficam quietas, vejamos a seguir:

the hissing

zz! zzzzzzz!

*spitting drooling crawling pissing the men
(Something importante I must say to you, Shawn ...
up against any standing thing, the women
squatting, private
in the poncho
(DOUBIAGO, 1992, p. 20)⁹*

No início da viagem para Quito é dito: “Out the window men on white donkeys, women in a crooked door.” (DOUBIAGO, 1992, p.3)¹⁰, esses espaços, públicos para homens e privados ou domésticos para mulheres, serão repetidos nas outras rotas. No caminho para Lima, na terceira parte, por exemplo, o menino pode brincar fora de casa, a menina não. A garota até tenta reclamar da diferença aos gritos, mas a mãe já “acostumada” com situações como essa fica calada de braços cruzados.

Out the window a little girl screaming
throwing herself to the ground.
In the doorway her mother, silente, crossing her arms

336

*the son jumping triumphant in the air.
viva el machismo!
leaping breathless
with his father to the bus.
Madre, hermana
cannot go
(DOUBIAGO, 1992, p. 59)¹¹*

No caso, das protagonistas logo no início da viagem, no ônibus para Quito, elas são aconselhadas pelo motorista a não aceitar nada para comer ou beber porque elas seriam roubadas. Mais à frente quando chegam a Quito elas são assediadas pelos homens na rua com assobios que são demarcados no poema

São pregados com dinheiro
Das nações do mundo
Para cada centímetro de parede.
9 o assobio
zz! zzzzzzz!
cuspindo babando rastejando mijando os homens
(Algo importante, devo dizer-lhe, Shawn ...
contra qualquer coisa em pé, as mulheres
de cócoras, privadas
no poncho
10 Pela janela homens em burros brancos, mulheres em portas tortas
11 Pela janela uma garotinha gritando
atirando-se ao chão.
Na porta da casa sua mãe, calada, cruzando os braços
o filho pulando triunfante no ar.
viva o machismo!
saltando sem fôlego
com seu pai para o ônibus.
Mãe, irmã
não podem ir



com a repetição da letra Z. Quando chegam em Cuzco uma situação similar ocorre quando os rapazes da cidade cantam músicas em Inglês quando passam por elas ou assobiam e a filha diz que gostaria que eles parassem, veja o fragmento a seguir:

*Outside a man, his five-year-old boy, pass,
then stops on the crowded walk.
The father turns the son around
points at mi hija's ass,
instructs
the boy in what to like, how to
zz-zzzzzzzzzzz!
a man
[...]*

*"I'm sick of these guys!" she breaks.
I wish they'd leave us alone!"*

*But these guys
are not concerned
with us.
(DOUBIAGO, 1992, p. 170-171)¹²*

Novamente as expressões *in* e *out* surgem para demonstrar como isso se dá nos espaços percorridos, inclusive com destaque aos agentes do Estado que supostamente deveriam agir de forma justa e igualitária. Vejamos a seguir o trecho que exemplifica essa situação quando a mãe seria forçada a entrar em uma cabana dos militares próxima à fronteira, logo no início do poema, na primeira parte, *The road to Quito*, quando mãe e filha estão tentando cruzar a fronteira para entrar no Equador:

337

*Inside the hut naked girls, color of canyon,
Playboy, Penthouse, Hustler,
Are tacked with money
From the nations of the world
To every inch of wall.
Then one tries to take me
To the other hut.
Suddenly, the girls stare down, twist torsos, open*

12 Do lado de fora de um homem, seu filho de cinco anos, passa, em seguida, para na calçada lotada. O pai vira o filho aponta para a bunda da minha filha, instrui o menino do que gostar, como *zz-zzzzzzzzzzz!* um homem [...]

"Estou cansada desses caras!" ela diz. Eu gostaria que eles nos deixassem em paz!"

Mas esses caras não estão preocupados conosco.



Vulvas, open mouth, cry
(DOUBIAGO, 1992, p. 11)¹³

No plano histórico, há a abordagem de aspectos históricos que também se relacionam com a violência de gênero. A autora aproveita-se dos espaços que se tornaram turísticos para “desenterrar” histórias míticas ou reais marcadas pela violência de gênero como Edith Lagos que foi morta aos 19 anos pela polícia por participar da guerrilha. De acordo com Robio Kirk (1993) ela foi uma das principais mulheres que participou do Sendero Luminoso no Peru por volta de 1980 e foi morta violentamente, tendo inclusive o túmulo implodido três vezes na tentativa de evitar as visitas da população ao lugar onde foi enterrada.

Who were the boys
Who killed the girl,
Edith Lagos?

Sons, all sons,
Mine and yours.
[...]

Hatred of the Indian
Inside himself
Hatred of nature
Inside the woman
Fear of eros
Inside outside the world
Fear of death
So he kills
(DOUBIAGO, 1992, p. 194 -195)¹⁴

338

Novamente, as expressões de sonoridade aparecem associando os espaços com a narrativa. A expressão *outside* é usada para demarcar o espaço em que mãe e filha estavam, *inside* é usada para os pensamentos da mãe sobre como responder a filha – “O que é uma virgem, mãe? ” – a partir desse

13 Dentro da cabana garotas nuas, cor do canyon,
Playboy, Penthouse, Hustler,
São pregados com dinheiro
Das nações do mundo
Para cada centímetro de parede.
Então alguém tenta me levar
Para a outra cabana.
De repente, as meninas olham para baixo, torcem os torsos, abrem
Vulvas, boca aberta, choram

14 Quem eram os garotos
Que mataram a garota,
Edith Lagos?
Filhos, todos os filhos
O meu e o seu.
[...]
Ódio do índio
Dentro de si
Ódio da natureza
Dentro da mulher
Medo de eros
Dentro fora do mundo
Medo da morte
Então ele mata



diálogo é retomada a questão da violência com a menção as jovens enterradas vivas nas fundações do convento que visitavam:

*Outside the Palace of the Serpents
We stand before the convent,
The Virgins of the Sun.
My girl, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi
Nacida inocente asks*

*"What is a virgin, Mom?"
Inside I am walking
a thousand years up my continents
see
not a soul
[...]*

*I touch the smooth white squares,
Neruda's stone within stone
Hear the girls
Buried alive in the foundations
Their screams at sixteen
Against culture's
Scale of beauty
(DOUBIAGO, 1992, p. 186 - 187)¹⁵*

339

Ainda há menção a cidade de Chan Chan, que era a capital do Reino de Chimor que existiu no século 15 e depois foi dominado e enfraquecido pelo reino Inca, na costa norte do Peru. Atualmente, é um sítio arqueológico, mas na época do reino Chimú, segundo Doubiago, as mulheres que serviam ao rei, na ocasião da morte dele, eram sacrificadas e empilhadas junto ao tesouro. Esse sítio arqueológico foi incluído na Lista de Heranças Mundiais em Risco em 1986 pelo comitê vinculado a Unesco¹⁶.

Em suma, o poema longo de Sharon Doubiago apresenta aspectos que se conjugam com um mesmo intuito; os mitos, os recortes históricos, os eventos narrativos da viagem em família, inclusive a sonoridade das palavras, foram escolhidos e usados de maneira a deixar evidente a corriqueira e perpetuada violência com a mulher.

15 Fora do Palácio das Serpentes
Nós estamos diante do convento,
As Virgens do Sol.
Minha garota, minha Mama Shawn, minha ñusta, minha
Nacida inocente pergunta
"O que é uma virgem, mãe?"
Por dentro eu estou andando
Mil anos nos meus continentes
Vejo
Nenhuma alma
[...]
Eu toco nos quadrados brancos suaves,
Pedra de Neruda dentro de pedra
Ouça as garotas
Enterradas vivas nas fundações
Seus gritos aos dezesseis
Contra a escala de beleza
Da cultura

16 Informações disponíveis no documento da UNESCO (<https://whc.unesco.org/en/list/366>)

SOBRE O LUGAR DE FALA

Apesar de serem descritas várias situações em que as mulheres em distintos locais sofrem violência de gênero, é possível perceber que mãe e filha não estão no mesmo patamar. Como já assinalado por Djamila Ribeiro (2017) e outros pesquisadores, a mulher não sofre discriminação e violência apenas pelo gênero, as categorias classe social e etnia se congregam a anterior influenciando na maneira como a mulher é vista e tratada. No fragmento abaixo, os peruanos rodeiam mãe e filha com certa reverência por causa das características físicas delas que o eu-lírico associa com lâmpadas:

Their numbers grow to see the sight,
Now a dozen, now two dozen
Come running
To see my girl,
Her calculator, her no. no. no.
Little blacksuited man at our waists
Gathered in the Huaquillas dust
To make their offers, to play their games
To watch this girl
Mi rubia
Me too, I suppose,
Two giant
Electric
light bulbs.
(DOUBIAGO, 1992, p. 48)¹⁷

340

Isso não significa que por ser estadunidense e ser loira a autora não seja capaz de escrever sobre uma condição de vulnerabilidade que ela não pertence. Essa é uma das maiores características da Literatura, ser capaz de produzir reflexões sobre a sociedade, mesmo que a ideia, a materialidade tenha saído de alguém que não vivencie tal situação, possibilidade que foi assinalada por Spivak no livro *Pode o subalterno falar?*. Assim, como, também, afirmado por Cocteau (2015) ao falar sobre *A montanha mágica* que foi escrito por quem não era tuberculoso – Thomas Mann – para tornar compreensível a tuberculose aos leitores que não sofriam de tuberculose. De maneira similar, Djamila Ribeiro abre a possibilidade de que um terceiro fale sobre a condição de subalternidade do outro, contanto que saiba usar a sua plataforma – lugar de fala – privilegiada para refletir criticamente. Desta forma, a noção de lugar de fala aproxima-se do argumento de Bakhtin de que o distanciamento pode ser uma alavanca de interpretação da cultura do Outro:

17 Seus números crescem para ver a visão,
Agora uma dúzia, agora duas dúzias
Vêm correndo
Para ver minha garota
Sua calculadora, o não. não. não dela.
Pequenos homens de terno preto em nossas cinturas
Juntos na poeira de Huaquillas
Para fazer suas ofertas, para jogar seus jogos
Para assistir essa garota
Minha loira
Eu também, suponho,
Duas gigantes
lâmpadas
elétricas.



Os saberes produzidos pelos indivíduos, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias. Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que os indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (2017, p. 70)

O grande porém é que, segundo ele, esse é o único modo de compreensão em sua plenitude e profundidade, ou seja, um subalterno/ colonizado nunca teria como refletir sobre sua própria condição. Nesse sentido, os posicionamentos de Djamila Ribeiro e Bakhtin afastam-se. Entendo que o ideal seria que o indivíduo em subalternidade pudesse expor-se sem intermédios, mas que há sim possibilidade de que outra pessoa, sem ter as mesmas condições de gênero, cor e classe social, use seu lugar de fala adequadamente para tanto. Assim como, Doubiago pode, mesmo não estando no cânone épico, usar sua plataforma para falar das mulheres latinas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *Uma temporada com Montaigne*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- DOUBIAGO, Sharon. *South America Mi Hija*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- DOUBIAGO, Sharon. *Hard Country*. Minneapolis: West End Press, 1982.
- KELLER, Lynn. *Forms of expansion*. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- KIRK, Robio. *Grabado en piedra*. Las mujeres de Sendero Luminoso.-- Lima: IEP, 1993.
- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE *AFONSO CONTÍNUO*, *SANTO DE ALTAR* DE LINDANOR CELINA: PERSONAGENS E QUESTÕES DO FEMININO EM FOCO

Gleice do Socorro Bittencourt dos Reis¹

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende fazer uma abordagem analítica a respeito da construção das personagens femininas e dos temas referentes ao feminino em *Afonso Contínuo*, *Santo de Altar* de Lindanor Celina, analisando como o fluxo de consciência e o foco narrativo, em primeira pessoa, interferem nessa construção e na maneira como as personagens são apresentadas ao leitor.

Para se alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa foi desenvolvida uma pesquisa básica, bibliográfica, explicativa de abordagem qualitativa. Assim, quanto à natureza, esta pesquisa classifica-se como pesquisa básica, pois como afirmam FREITAS e PRODANOV (2013) a pesquisa básica “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais”.

342

A narrativa de Lindanor Celina aborda temas universais do conhecimento humano, sobre os quais a ciência busca investigar mais a respeito de assuntos ligados à psique humana e aos processos de desenvolvimento técnico próprio da Literatura. Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, este trabalho pode ser considerado como pesquisa bibliográfica, já que as fontes a serem utilizadas nesta pesquisa são basicamente livros e artigos científicos, pois conforme afirmam FREITAS e PRODANOV (2013), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida:

[...] quando elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa.

A abordagem da pesquisa é qualitativa, pois como afirmam MARCONI e LAKATOS (2010) este tipo de pesquisa tem como premissa analisar e interpretar aspectos profundos, fornecendo análises detalhadas sobre as investigações. Nesse sentido, a análise proposta neste trabalho investiga em profundidade aspectos relativos ao fluxo de consciência presente na obra tecido por meio do foco narrativo em primeira pessoa norteados pelo eterno dilema da consciência humana entre o bem e o mal.

Quanto aos objetivos, esta pesquisa pode ser classificada como explicativa, como enfatiza GIL (2010), este tipo de pesquisa é a que mais aprofunda o conhecimento da realidade, pois busca identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos. (GIL, 2010. In: FREITAS & PRODANOV, 2013).

Este artigo está dividido em três seções: Introdução, Fluxo de consciência e a Representação do feminino no romance: personagens e questões do feminino em foco e as Considerações finais.

1 Aluna do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará (UFPA) – E-mail: gleicereis25@gmail.com



FLUXO DE CONSCIÊNCIA E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO ROMANCE: PERSONAGENS E QUESTÕES DO FEMININO EM FOCO

Conforme explicita Leite (2004), para entender uma grande parte dos romances do século XX, é necessário fazer uma reflexão sobre os recursos de narração conhecidos como análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. A análise mental é um aprofundamento nas questões mentais das personagens, feito de uma maneira indireta por um tipo de narrador onisciente. Essa definição nos parece clara e não deixa espaço para dúvidas. Porém, entre o monólogo interior e o fluxo de consciência, ainda há certa confusão, pois muitos autores consideram tratar-se da mesma coisa.

Como afirma Leite (2004), a utilização do monólogo interior é um recurso bastante antigo em Literatura, sendo encontrado até mesmo em textos de Homero, porém para que um romance seja considerado como fluxo de consciência é necessário que haja o que Leite chama de “radicalização da sondagem interna das personagens, pois para ela:

A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do MONÓLOGO INTERIOR para o FLUXO DE CONSCIÊNCIA. (LEITE, 2004, p. 66).

Em *Afonso Contínuo, Santo de Altar* percebemos este aprofundamento da sondagem dos processos psíquicos do personagem principal do romance que dá título ao livro, o Afonso. É por meio de seus processos mentais que conhecemos as demais personagens que atuam e têm voz na narrativa por meio de falas, mas tais interações sempre são com a personagem principal, assim, o foco narrativo e o fluxo de consciência têm um grande impacto sobre a maneira pela qual as demais personagens são apresentadas ao leitor. Como se pode perceber no trecho abaixo, em que Afonso nos apresenta duas personagens que julga serem bastante diferentes, apesar de serem irmãs - Dona Dulce e Dona Clara:

Bonita a dona Dulce com aqueles olhos repuxadinhos, tão boa, e semelhante cruz foi lhe cair nas costas, paga o justo pelo faltoso, duas irmãs, uma lesa, a outra um exemplo, dona Dulce, equilibrada, sensata, competente, dá conta de um tudo neste setor, nem parece irmã da Clara bilotada que do trabalho só quer distância: “Sou uma artista frustrada, não tivesse nascido neste cu de mundo, o senhor ia ver do que eu era capaz.” – desculpa de péssima funcionária... (CELINA, 1986, p. 12).

Este tipo de apresentação das demais personagens pode colocar em debate sua classificação como tal, pois a palavra personagem deriva do latim “persona” que significa “máscara” mais o sufixo “agem” que deriva do latim “aticum”, significando ação, ato. Tal significação advém das máscaras utilizadas no teatro clássico que “escondiam” os rostos dos atores nas apresentações teatrais.

Segundo Cândida Vilares Gancho (1993), de maneira geral, a personagem pode ser conceituada como “um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação”, ou ainda, conforme afirma Antônio Cândido (2011) “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.

O escritor francês Edward Morgan Forster em seu livro *Aspectos do Romance* de 1927 faz uma distinção entre a “pessoa viva” e a personagem de ficção, a qual denominou de “*Homo Fictus*” em comparação ao “*Homo Sapiens*” sobre o qual diz: “geralmente, ele nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos”.

Antônio Cândido em *A personagem de ficção* (2011) retoma essa questão e sobre isso diz: “O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade,

mas numa proporção diferente [...]” além disso, pode ser conhecido muito mais profundamente, pois: “[...] o romancista nos leva para dentro da personagem [...]”.

Porém, após entendermos profundamente o significado de personagem e fazermos uma leitura atenta do romance, veremos que as “pessoas fictícias” mencionadas na obra, possuem participação efetiva, já que contribuem para o desenrolar da trama e dos acontecimentos e para as próprias questões mentais da personagem principal sobre as quais é construída a narrativa.

O romance aqui analisado é ambientado na cidade de Belém, no estado do Pará e a narrativa se desenrola quase toda dentro do Tribunal de Justiça. “Seu Afonso”, o protagonista, trabalha no tribunal como “contínuo”, espécie de “faz tudo”, assim, pode conviver e conhecer todos os demais empregados do lugar e por alguns possui elevada estima, como por exemplo por D. Dulce, como vimos no trecho analisado acima, já a outros tece duras críticas, como ao Consciência e à Dona Merênciã.

Além desses sentimentos individuais, ou seja, uma forte subjetividade presente no romance, percebemos um tom severamente crítico a alguns comportamentos sociais representados, principalmente, por Consciência, o “Padre lá de casa” e Merênciã. Afonso fala com desaprovação sobre o comportamento de Consciência, o “Homem Presidente” do Tribunal, constantemente na manifestação de seus pensamentos. Fala da hipocrisia e da imoralidade, traços presentes tanto em Consciência, quanto no “padre lá de casa”, o que observamos neste trecho da obra:

Consciência comunga todos os domingos, é o mais canção-de-fogo, parece que fica é pior, dantes eram só os pecados do Purgatório (...) ainda sai espalhando lambança, também acha quem ouça: Ô Afonso, me ensina um remédio pra levantar o pau, arre que estou de pomba roxa!” (...) me diga, um Presidente que chega e diz às suas subordinadas: Arre, meninas, que estou de pomba roxa! (CELINA, 1986, p. 21)

344

Apesar do narrador e personagem principal do romance ser masculino, percebemos no romance uma grande representatividade de personagens e figuras femininas importantes dentro da narrativa, inclusive em maior quantidade e quase sempre mostradas como mais virtuosas que as personagens masculinas. Dentre elas, merece destaque uma figura representativa do sagrado que seria Nossa Senhora de Nazaré, à qual Afonso Romano possui grande devoção e admiração. Une-se a ela personagens que povoam a consciência de Afonso, como sua mãe, sua tia, e suas colegas de trabalho como: D. Clara, D. Dulce e Merênciã.

Afonso Romano dos Santos Reis é órfão, sua mãe morreu no parto e esse fato desperta nele uma comoção inexplicável, como ele próprio diz, dói ouvir essa história, rememorar, mas ele gosta, é uma dor acalentadora ouvir sua madrinha contar a história:

Ah essa história eu amo, me dá que nem um choro por dentro, sei que vai doer, mas é que quase como os porcos na laranja azeda, ou o menino no bico do peito apimentado, dói, dói, mas eu quero, demais, dói, quem pode imaginar, nunca vou poder desabafar, ninguém para eu contar, ninguém que se interesse mesmo, se compadeça, chore comigo. (CELINA, 1986, p. 43)

Outra personagem que figura como personagem de grande importância dentro da consciência em constante conflito de Afonso é a Mundica. Ela aparece em oposição ao sagrado, seria o profano, o carnal, o que desvirtua Afonso, pois Mundica é casada e mantém um caso extraconjugal com Afonso há anos, como vemos no trecho: “a Mundica me empretece a alma [...]”.

É importante destacar que o fato de Mundica ser casada não entra em julgamento na obra, o questionamento de Afonso é a respeito de sua própria “castidade”, pois por ser religioso ele se questiona e entra em



conflito consigo mesmo pelo fato de não ser casado e manter relações sexuais com alguém, o conflito permaneceria se ele se envolvesse com qualquer outra mulher. Como percebemos no trecho abaixo:

-O senhor vive feito um religioso, só não fez os votos. [...] Na verdade não fosse a Mundica, os votos: pobreza de nascença. Obediência toda vida, à madrinha, ao padre, a Consciência [...] Mas a castidade é que são elas, um quando promete essas coisas não sabe o que está fazendo, rapaz novo, entusiasmado pela batina, pela vocação, crente que a ajuda de Deus é mais que certa, nem imaginam o espeto. [...] (CELINA, 1986, p. 41).

Além disso, há questões bastante relevantes e sérias com relação à misoginia, ao patriarcalismo e à violência contra a mulher abordadas, como a questão do assédio sexual praticado pelo presidente do Tribunal de Justiça, contraditoriamente, aquele que deveria primar pela justiça é o que comete as piores atrocidades e mesmo crimes, confiante na impunidade: “[...] mulher que deseja ganho de causa nessa Justiça, tem de passar pelo purgatório, é o preço [...]”.

Em muitos trechos, percebemos a clara indignação de Afonso com relação ao que ele presencia no Tribunal, porém ele mesmo questiona tal indignação, pois acredita que assim como Consciência é também um hipócrita, portanto, que direito teria de criticar ou denunciar aquele homem? Porém na manifestação de seus pensamentos, vemos essa dualidade:

-Mas os meus direitos, o senhor acha? –Claro, claro, filha – e pressuroso a empurra para dentro do gabinete, que tu com tua língua do inferno mui malignamente apelidaste de Purgatório [...] Afonso, tu que pretendes ser íntegro, te atreves a apontar culpas de quem, me diz! [...] quem não passa pelo purgatório não se salva, moça sem aviso prévio nem indenização de qualidade e que nunca nesta vida recebeu férias, está certo, está tudo muito bem, seus direitos são por demais manifestos, fala o advogado - mas eu te digo, se você não passar naquela porta, não entrar naquela sala, não se deitar naquele divã, para a senhora não haverá esperança, o que mais me admira é que ele comunga toda semana. (CELINA, 1986, p. 10-11).

345

No trecho acima, vê-se o conflito interno que se trava na mente de Afonso pois, ao mesmo tempo em que desaprova a atitude, se questiona se pode fazer este tipo de julgamento. E, certo da impunidade dos homens, pois aquele que é o presidente do Tribunal de Justiça comete crime tão abominável, como esperar justiça dos homens? E por ser religioso, à luz de sua religiosidade fica ainda mais escandalizado ao ver Consciência cometer o ato maior de hipocrisia dentro da igreja católica que é receber o “alimento divino” sem estar em condições para isso, do ponto de vista moral, ético e, sobretudo, religioso, mais do que hipocrisia é um ato de condenação, como está descrito na Bíblia:

“Todo aquele que comer do Pão ou beber do Cálice do Senhor indignamente será réu do Corpo e do Sangue do Senhor. Por conseguinte, que cada um examine a si mesmo antes de comer deste Pão e beber deste cálice, pois aquele que come e bebe sem discernir o Corpo come e bebe sua própria condenação” (1Cor 11,27-29).

Em outro trecho do romance em que Afonso ao refletir sobre as mazelas do mundo se pergunta quem daria consolo aos que sofrem ou puniria os que desgraçam vidas alheias, questionando-se sobre a existência de Deus, o que nos reporta ao trecho mencionado acima da Bíblia, ora se a punição a Consciência não virá dos homens, caberia a uma instância divina, vejamos: “Quem pune as safadezas de Consciência que desgraçou tantas operárias e fez chorar por demais a coitada da mulher dele, quem vai reparar todas essas coisas se vóis sois uma Mentira?”

Nota-se que a temática da opressão contra a mulher é bastante presente no romance, desde as primeiras páginas e é retomada várias vezes durante toda a obra. A presença deste polêmico assunto soa como uma crítica à sociedade patriarcal e até mesmo como uma denúncia, pois, conforme afirma Diniz (2015):

A expressão assédio sexual foi criada nos anos 1970 por feministas estadunidenses da Universidade americana de Cornell, ao perceber a necessidade de criar uma palavra que sintetizasse a conduta de um superior hierárquico com conotação sexual, descrevendo-a como sexual harassment. Contudo, somente a partir dos anos 1980 tal problemática passa a ser objeto de reflexões e militância pelo movimento feminista.

O romance em análise foi publicado no ano de 1986, década em que a temática passa a ser debatida, esta seria a possível explicação para esta questão estar tão presente na obra. O mais interessante é que, a autoria do romance é feminina, porém a voz que narra é masculina, essas questões são apresentadas ao leitor do ponto de vista de um personagem masculino, nota-se uma clara intenção, ao fazer isso, em dar uma maior visibilidade ao problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do processo psíquico da consciência, sobre o qual reside a tessitura literária do romance aqui analisado, demonstra uma narrativa em que a história vai se contando por meio da consciência da personagem, estabelecendo-se, assim, um fluxo contínuo de pensamento que nos dá pistas de como a artista Lindanor Celina, como bem disse Bergson, ao utilizar a arte para explicar algumas experiências da consciência, “nos introduz em uma emoção pessoal e nova que nos leva a experimentar aquilo que não pode nos fazer entender.”

346

Assim, percebe-se que esta análise é apenas um ponto de partida sendo necessários novos diálogos com pensadores da crítica literária, da filosofia, da psicologia, e até mesmo de outras áreas, pois o romance é uma fonte inesgotável de análises, bem como constatou-se que apesar do narrador e personagem principal do romance ser masculino, percebemos no romance uma grande representatividade de personagens femininas importantes dentro da narrativa. Além disso, há questões bastante relevantes e sérias com relação à misoginia, ao patriarcalismo e à violência contra a mulher abordadas, como a questão do assédio sexual praticado pelo presidente do Tribunal de Justiça.

Assim, este artigo constitui-se apenas em um ponto de partida para análises mais aprofundadas que farão parte da minha dissertação de mestrado em um dos capítulos em construção denominado: Fluxo de consciência e a representação do feminino no romance: as personagens femininas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Michail. *Estética da criação verbal. Introdução e tradução de Paulo Bezerra*. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1926.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CANDIDO, Antonio et alli. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antonio et alli. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.



- CELINA, Lindanor. *Afonso contínuo, Santo de Altar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DINIZ, Maria Ilidiana. *Assédio moral e sexual como violência sexista no cotidiano das trabalhadoras*. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/eixo6/assedio-moral-e-sexual-como-violencia-sexista-no-cotidiano-das-trabalhadoras.pdf>. Acesso em 21/7/2019.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005.
- FREITAS, Ernani César. PRADANOV, Cléber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- GANCHO, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1993.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas 2003.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- MOISÉS. Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SOUSA, Livia Maria Costa. *A representação pluripessoal da consciência em Virgínia Woolf na obra Rumo ao Farol, segundo Erich Auerbach*. Migulin – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 5, n. 3, p. 35-45, set-dez. 2016.



RESISTÊNCIAS AO SILENCIAMENTO: AUTORIA EM SOJOURNER TRUTH

Hanna K. Souza Simões¹

INTRODUÇÃO

A narrativa da vida de Sojourner Truth pertence ao conjunto de autobiografias e biografias escritas por e para escravizados dos Estados Unidos do século XIX. Com características muito específicas, a investigação dessas publicações traz à tona questões que perpassam categorias sociais, como raça, classe e gênero, que permitem localizar dentro da teoria biográfica e autobiográfica as peculiaridades na forma com que esses sujeitos se escreviam e/ou eram escritos. As relações de poder no processo da escrita de si expõem a visão negativa da época a respeito da honestidade dos relatos dos ex-escravizados, e que perpassam também uma perspectiva interseccional dessas relações, tendo a mulher negra sido subjugada por homens e mulheres brancos, mas também pelo homem negro. Sojourner Truth se apresenta, nesse contexto, como uma figura singular cuja história extrapola o relatado em sua narrativa e que se tornou um símbolo de resistência às formas hegemônicas de poder.

348

Este artigo buscará expor como a máscara do silenciamento apontada por Grada Kilomba (2008) se apresenta na construção autobiográfica de ex-escravizados estadunidenses a partir da explanação sobre a tríade entre o real, o fictício e o imaginário descrita por Wolfgang Iser (2013) e da contextualização dessas publicações feita por William Andrews (1988). A *Narrative of Sojourner Truth* (1998) e o discurso “*Ain’t I a Woman?*” (“E eu não sou uma mulher?”) (1851) ilustrarão as estratégias de resistência a esse silenciamento, que se desdobrarão na intitulação de Sojourner Truth como autora de sua *Narrative* e de seus discursos.

O estudo de biografias e autobiografias explora a forma com que seres humanos² compreendem e dão sentidos a si mesmos, ao outro e ao mundo através da escrita. Para além da presença do termo grafia em ambas as palavras, é a concepção de vida que entrelaça as polêmicas que envolvem o gênero. A escrita da própria vida e da vida de outra pessoa desperta questionamentos sobre a veracidade do que foi relatado, visto que há um jogo constante entre presença e ausência, entre o que foi exposto e o que foi omitido. Assim, a valorização de um referencial verdadeiro suscita ao mesmo tempo a rejeição ao que se apresenta como falso ou inventado, pois isso estabelecerá outro tipo de acordo entre autor e leitor. A partir disso, é possível investigar as relações estabelecidas entre o real e o fictício tanto nos estudos biográficos mais gerais, quanto dentro das especificidades das autobiografias de escravizados estadunidenses do século XIX.

ATOS DE FINGIR NA AUTOBIOGRAFIA

A referencialidade dos textos biográficos e autobiográficos se apresenta entre uma perspectiva histórica e literária. A busca pela verossimilhança ou pela semelhança com o verdadeiro nas grafias de vidas se configura a partir de certas convenções (LEJEUNE, 2014, p. 43). Desse modo, biografias que contam “anedotas sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas”, comuns no período Renascentista (BURKE, 1997, p. 84), representam hoje contravenções que ignoram a individualidade do biografado e embaçam possíveis

¹ Universidade Federal de Minas Gerais

² O livro *Me Cheeta* de James Lever (2009) aparece como um exemplo de ponto de inflexão ao jogar com os limites autobiográficos.



traços de singularidade que poderiam compor a personalidade de uma pessoa pública. Essa individualidade, segundo Leonor Arfuch, só aparece a partir da “consolidação do capitalismo e do mundo burguês” (2010, p. 35). Com isso, explora-se a relação entre o público e o privado na escrita da vida de uma pessoa pública através da esfera da intimidade (biografia) ou autorreflexão (autobiografia). A curiosidade sobre a vida privada, então, enaltece a relação vida e obra e transforma o autor (signo) em “chave a decifrar no outro universo, o da ficção” (ARFUCH, 2010, p. 211). A constatação dos eventos narrados, seja por meio de documentos ou de evidências “descobertas” em obras e entrevistas do biografado ou autobiógrafo acrescenta mais mistério à figura da pessoa pública, especialmente para escritores e autores. Busca-se, então, traços de realidade e momentos autobiográficos dentro do universo do autor para alcançar uma “expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (2010, p. 37). Nessa visão o empreendimento biográfico se aproximaria mais de um ofício do que de uma arte, como aponta Virginia Woolf (2012, p. 203), uma vez que o escritor deve se ater aos fatos, àquilo a que se tem acesso, pois se propôs a “fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Seria possível, então, afirmar que não se pode inventar uma vida, como fez Lytton Strachey na biografia da rainha Elizabeth (WOOLF, 2012, p. 203–204). Contudo, é preciso considerar que os fatos coletados por biógrafos e autobiógrafos derivam, afinal, de fontes subjetivas, como a própria memória, a memória de outros e de documentos e relatos de eventos que foram interpretados para serem transcritos e documentados.

A dissolução do binarismo rígido entre ficção e realidade propicia a percepção do que Wolfgang Iser (2013) chamou de atos de fingir. Na tríade exposta por Iser do real com o imaginário e o fictício, este último aparece enquanto intermediário que “conduz do difuso ao determinado” (2013, p. 15). Para o autor, os atos de fingir provocam “a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário” que é “experimentado antes de modo difuso, informe e fluido e sem um objeto de referência”. Assim, é através dos atos de fingir que “o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real” (2013, p. 14–15). Iser entende que os atos de fingir (seleção, combinação e auto desnudamento) são transgressões de limites que “representam a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e permitem que tal acontecimento seja experimentado” (2013, p. 16), transformando a subjetividade das fontes dos relatos de vida em elemento da composição biográfica, pois expõe a múltipla construção de identidade e também da história, como aponta Hayden White (2014). Pensados, então, de maneira relacional, seleção e combinação fundamentam-se como base para a escrita biográfica e autobiográfica.

Diante disso observa-se o fictício como uma estratégia literária, mas também como elemento constitutivo de identidade dos sujeitos. Ao estruturar uma história com início, meio e fim³, tendo em vista a impossibilidade de abarcar sua completude, há a necessidade de selecionar elementos que são classificados como relevantes e inseri-los na realidade textual que está sendo criada. Ao serem retirados de seu campo de referência, esses elementos deixam de referenciar à realidade a que pertenciam, e, ao serem combinados e inseridos em um novo campo, criam relacionamentos intratextuais que expressam a intencionalidade do texto efetivada pela arbitrariedade desses arranjos (LEE, 2007, p. 51). É possível estender o alcance desses movimentos (seleção e combinação) para além da construção de narrativas escritas, pois estas são, segundo Lejeune (2014, p. 121), apenas um prolongamento da criação de “identidade narrativa” que antecede o ato da grafia. A centralidade desse trabalho de criação se apresenta porque “não vivemos estórias” (WHITE, 2014, p. 106), mas as construímos no decorrer das relações sociais estabelecidas, porque “ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Assim sendo, a construção identitária e também a autobiográfica e biográfica fazem uso

3 O fim também é posto na escrita autobiográfica devido à sua proximidade com o romance, como exposto por Lejeune.

dos atos de fingir descritos por Lser e reforçam o argumento sobre o fictício do texto histórico de White, que afirma que “nenhum conjunto de eventos atestados pelo registro histórico compreende uma história manifestadamente acabada e completa” (2014, p. 106), tornando necessários os movimentos expostos para a construção contínua de histórias, que faz com que “todos os homens que andam na rua [sejam] homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Diante do exposto, a compreensão das transgressões realizadas cotidianamente para a construção identitária e para a escrita de vidas reforça a flexibilidade da relação tríplice de Lser, uma vez que o acesso às experiências de vida se dá através de mediações e intervenções que comprometem qualquer intitulação de relato que se entenda como inteiramente real e verdadeiro.

O SILÊNCIO NAS AUTOBIOGRAFIAS DE ESCRAVIZADOS

350

A tradição autobiográfica afro-americana, que surgiu em 1760, registrou os processos de liberdade física e espiritual de escravizados. Os relatos eram endereçados à leitores brancos, cuja presença, enquanto testemunha de autenticação às suas experiências, era almejada para validá-las (ANDREWS, 1988, p. 33). Dessa forma, questionamentos relativos às produções de escravizados se entrelaçam à presença e poder dos sujeitos brancos no processo de escrita, edição, publicação e recepção. A análise da **Narrative of Sojourner Truth** (1998) aponta para tais questões, pois os processos de escrita, edição e publicação foram realizados por mulheres brancas, em especial Olive Gilbert (a amanuense) e Frances Titus⁴. Pensar então o descrédito das autobiografias e biografias de negros dos Estados Unidos no século XIX, que se estendia da desconfiança de autoria até a rejeição da capacidade desses sujeitos de serem humanos, reforça a estigmatização derivada da escravidão. Dessa forma, refletir sobre a pergunta exposta por Michel Foucault “que importa quem fala?” (2001) nesse contexto de autobiografias de escravizados e afro-americanos é expor a desigualdade e a inferiorização desses relatos e dos traumas por eles vivenciados. William Andrews em **To Tell A Free Story** (1988) expõe a diferença discrepante de confiança entre as autobiografias de escravizados e as escritas por brancos: “enquanto classe, nenhum grupo de autobiógrafos estadunidense foi recebido com mais ceticismo e resistência que o ex-escravizado” (1988, p. 3)⁵. Nesse cenário, a desumanização dos sujeitos negros se fundamentava na visão que os brancos criaram e propagaram sobre os negros.

Grada Kilomba, em *Plantation Memories* (2008), ao discorrer sobre as origens psicológicas do racismo, explora como, a partir da escravidão, brancos desenvolveram estratégias e mecanismos para oprimir os negros. O sujeito branco, através da máscara do silenciamento tanto física quanto simbólica, buscou dominar os sujeitos negros. Na cisão entre o self e o “Outro”, o sujeito branco “desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘self’, como ‘eu’ e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre o ‘Outro’ e retratada como algo externo.” (KILOMBA, 2008, p. 18) Nessa divisão, o sujeito branco reterá todos os sentimentos positivos em relação a si mesmo e exteriorizará o que é considerado ruim e negativo no sujeito negro, o “Outro”, como projeção do que “o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo”. Essa projeção se atrela à máscara do silenciamento, pois expõe somente as perspectivas alienadas criadas e difundidas pelos brancos sobre os sujeitos negros, e que devido ao controle da enunciação e opressão do que poderia ser dito, se perpetuava de forma que os próprios sujeitos negros se enxergavam nessas “fantasias brancas sobre como é a negritude” (2008, p. 19). A máscara, então, incorpora a impossibilidade de os negros dizerem ou elaborarem suas perspectivas de quem são. Isso reverbera na desconfiança do branco sobre os testemunhos dos sujeitos negros e no desrespeito às suas crenças. O medo do branco de ouvir, segundo Kilomba, pode ser representado pela noção de repressão de Freud, pois sua essência está em desviar algo,

4 Frances Titus editou as versões das décadas de 1870 e 1880 (PAINTER, 1996, p. 243).

5 Todas as traduções presentes neste trabalho Truth foram realizadas pela autora.



mantendo-o distante do consciente (2008, p. 21). Consequentemente, o controle das pessoas brancas sobre o silêncio e sobre a auto visão dos sujeitos negros está correlacionado com sua recusa em ouvir.

A tradição autobiográfica de afro-americanos do século XIX representa, desde seu início a resistência a essas formas de silenciamento e opressão. Com isso, o negro era o único que poderia fazer justiça a si mesmo, mas deveria fazê-lo de forma a convencer seu leitor branco da sinceridade de seu relato e da sua capacidade em escrevê-lo. Assim, tendo sido classificado como inferior e incapaz pelos sujeitos brancos, o autor negro se posicionava como verdadeiro autor da narrativa e utilizava seu relato publicado como atestado de sua comprovação moral, espiritual e intelectual sob os olhos dos brancos (ANDREWS, 1988, p. 2). Em vista da impossibilidade de estabelecer uma relação de igualdade com os brancos, os autobiógrafos negros viram a necessidade de “inventar dispositivos e estratégias para dar às suas histórias a aparência de autenticidade” (ANDREWS, 1988, p. 2). Pois a hostilidade na recepção das publicações era uma sombra que delimitava as estratégias de escrita, que buscava equilibrar as relações compostas pelos eventos selecionados de forma a não provocar demasiado espanto nem romantizar a experiência enquanto escravizado. As autobiografias afro-americanas representam, então, o início de uma fala e de uma escuta - muito embora essas publicações tenham sido construídas de forma enviesada devido à interferência branca e no “pressuposto predominante que um narrador negro precisa de um leitor branco para completar seu texto” (ANDREWS, 1988, p. 33). Assim, o movimento de fala ainda permanece controlado e alienado pela visão imaginária branca de como os escravizados deveriam ser e sobre o que poderiam dizer em suas obras.

SOJOURNER TRUTH E O PODER DA FALA

Analisando a tradição autobiográfica afro-americana, observa-se que a *Narrative of Sojourner Truth*, publicada pela primeira vez em 1850 em Boston, Estados Unidos, é uma das seis mil narrativas publicadas por e para ex-escravizados (OLNEY, 1984, p. 46). O grande número de publicações exalta a relação paradoxal entre a singularidade de uma vida e a repetitividade da estrutura dos relatos, especialmente no início do texto com os dizeres “I was born” (Eu nasci) (OLNEY, 1984, p. 46). A percepção dessa repetitividade estrutural dos textos também age de forma não a ressaltar a enorme brutalidade com que os sujeitos negros eram tratados, uma vez que se tem a impressão de que basta ler uma autobiografia para saber como milhares de outras serão. Essa concepção invisibiliza os sujeitos negros ao apresentá-los como um grupo homogêneo cuja vida e sofrimento não se diferenciam das vivências de outros escravizados. E dessa quantidade de obras, duas vertentes se destacam: as narrativas espirituais, cujo foco era argumentar que os negros eram dignos da salvação divina tanto quanto os brancos; e a segunda vertente era composta por relatos de escravizados que fugiam rumo à liberdade. A *Narrative* de Sojourner Truth pertence à categoria espiritual e, assim, se concentra nas provações que vivenciou em busca da libertação espiritual. Segundo Andrews, obras como a de Truth agiram como apoio às narrativas de liberdade pois, ao defender a igualdade perante Deus, restituíam a humanidade que lhes foi negada, e, como consequência, os relatos de liberdade puderam causar maior impacto para advogar pelos direitos civis nos anos de crise entre 1830 e 1865 (1988, p. 7). Ambos tipos de publicações foram fundamentais para conscientizar a população branca e divulgar a campanha abolicionista que desde 1787 propagava o emblema: “Am I not a man and a brother?” (E eu não sou um homem e um irmão?) (ANDREWS, 1988, p. 1). Perguntas como essa expressam a recusa dos sujeitos brancos em ouvir e em reconhecer as violentas estratégias de opressão projetadas nos sujeitos negros. O silenciamento negro está presente então, na ilusão de homogeneidade dos relatos: que ignora a individualidade de suas vivências e pensamento e no desconhecimento de seu nome, data de nascimento e origem.

Isto posto, apontar os aspectos em torno da relevância do nome de Sojourner Truth para identificá-la como autora e para compreender sua formação identitária, traz suas ações e falas como marcos de resistência ao silenciamento a ela imposto. Um nome estabelece uma relação com a identidade de um sujeito e com isso engloba questões sobre autenticidade e autoria de obras e falas, como será exposto nesse

e no próximo parágrafo. Quando o autor francês aponta para as singularidades do nome do autor que, diferentemente do nome próprio, “assegura uma função classificatória” que permite “reagrupar um certo número de textos”, observa-se, então, que o nome do autor determina a “circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (2001, p. 277–278). Em vista disso, é possível compreender que a fama⁶ de Truth, conquistada através de seu envolvimento no movimento abolicionista e dos direitos femininos, transformaram seu nome próprio em nome de autor. A veiculação de seus discursos e relatos em jornais mostra que havia uma associação a ela enquanto produtora de mensagens. Sobre isso Lejeune aponta que a autoria “trata-se de algo relativo e convencional: só se torna autor quando se assume, ou quando alguém lhe atribui, a responsabilidade da emissão de uma mensagem (emissão que *implica* sua produção) no circuito de comunicação” (2014, p. 144). Para além disso, a reverberação do seu status enquanto autora de discursos incitou o simbolismo em torno de sua figura, como aponta Painter (1996). A partir da concepção de autoria em Foucault e Lejeune é possível também analisar a relevância de seu nome próprio enquanto constituinte de identidade.

Sojourner Truth é um nome incomum, com um significado muito profundo. Pensando que a ilusão biográfica presente no nome, segundo Pierre Bourdieu (2006), ocorre pois este é “arrancado do tempo e do espaço” e não expõe o contexto da pessoa e sua trajetória, tendo em vista que os sujeitos estão em constantes mudanças. Seria utópico crer que o nome próprio Sojourner Truth asseguraria a compreensão de sua vida “como uma série única e por si só suficiente de acontecimentos sucessivos” (2006, p. 189).

Contudo, é possível avaliar a complexidade das estratégias de Truth em relação ao seu nome, uma vez que ao nascer ela se chamava Isabella. Quando no dia primeiro de junho de 1843, ela se renomeia como Sojourner Truth, após uma experiência religiosa em que foi chamada pelo espírito para viajar para o Leste e pregar a palavra de Jesus, ela se projeta enquanto mulher de fé e assim cria, através do nome, um marco de mudança na sua trajetória e identidade (GILBERT; TRUTH, 1998, p. 68). *To sojourn*, em inglês, significa permanecer temporariamente, enquanto *truth* significa verdade. Seu nome é, então, a simbolização do seu chamado a disseminar as verdades de Cristo, a *peregrina da verdade*. Sojourner Truth então, de acordo com o apontado por Bourdieu não representa o todo de sua vida enquanto mulher, uma vez que ao renomear-se ela mais uma vez se pronuncia sobre sua vida de forma a construir para si um significado e um propósito que quebram com as estratégias de silenciamento. Essa mudança é crucial para sua construção identitária e representa mais um ato de resistência, que culmina no seu engajamento com a causa abolicionista e pelos direitos das mulheres.

A repetição de “eu nasci...” apontada por Olney no início das autobiografias não está presente na narrativa de Truth, uma vez que esta foi analfabeta durante toda a sua vida e a obra foi escrita por Olive Gilbert, sua amanuense. Nell Irvin Painter, biógrafa de Truth, afirma que pouco se sabe sobre Olive Gilbert e suas inclinações religiosas, mas aponta que a motivação de Truth para ter sua vida relatada em um livro surgiu pelo sucesso de vendas da *Narrative of the life of Frederick Douglass, An American Slave* em 1845 (1996, p. 103). Era desejo de Truth ter uma casa própria e a publicação da narrativa de sua vida proporcionaria as condições financeiras para fazê-lo. A obra era vendida por um preço muito barato (25 centavos a cópia) e era divulgada nas peregrinações de Truth, que também vendia sua fotografia em cartões de visita em que posava na maioria das vezes sentada com um gorro na cabeça e as vezes até com óculos (PAINTER, 1996, p. 188–195). A narrativa, ditada para Gilbert entre 1846 e 1849, não é escrita em primeira pessoa e tampouco apresenta seu nome ou qualquer outro nome na capa para indicar a autoria - quebrando a identidade autor-narrador-personagem (2014, p. 18). Dessa forma, a obra não se insere dentro das condições expostas por Lejeune para ser considerada uma autobiografia autêntica, mas sua construção textual expõe a divisão

⁶ Truth é famosa por seus discursos, em especial “*Ain’t I a Woman?*” (1851). Truth mantinha consigo um caderno que chamava de “*Book of Life*”, anexado à narrativa a seu pedido em 1875. Nele ela guardava artigos de jornais e autógrafos de celebridades, inclusive a do presidente Abraham Lincoln (1809–1865) com quem se encontrou em outubro de 1864. Mais recentemente, em 2009, ela se tornou a primeira mulher negra a ser homenageada com um busto na Casa Branca.



do trabalho entre as duas - nos comentários de Gilbert e nas falas diretas e referências ao pensamento de Truth no momento da escrita. Com isso, os diferentes papéis por elas assumidos reforçam a divisão natural do trabalho de escrita (LEJEUNE, 2014, p. 137) e evidenciam os processos de seleção e combinação realizados por Gilbert e Truth, mesmo que pouco se saiba sobre o processo de construção da narrativa. Assim, a notável divisão de vozes na narrativa, somada à falta de nome do autor na capa (há somente a referência à Truth na foto ao lado e no título), o apagamento da presença de Gilbert e a ênfase a como Truth sentia ou pensava como personagem principal durante todo o texto, permitem ao leitor estabelecer um contrato de leitura autobiográfico. A partir de um contrato que caracteriza a obra como uma autobiografia composta em colaboração (2014, p. 137), Olive Gilbert e Sojourner Truth são identificadas enquanto autoras e isso reforça a presença da voz de Truth na elaboração do livro. Sojourner Truth se projeta, então, como autora de sua narrativa e como uma pregadora dotada de uma potência retórica e vocal, que se recusa a ser silenciada e assim tem sua vida publicada mesmo sem saber escrever e discursiva mesmo quando sua presença é rejeitada.

O famoso discurso de Sojourner Truth “Ain’t I A Woman?” (“E eu não sou uma mulher?”) pronunciado na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio em 1851 e transcrito por Frances Dana Gage em 1863 (JO, 1978, p. 103–105), expõe as relações entrelaçadas apresentadas por Kilomba, como o silenciamento e também a possibilidade de falar. Ao contrário da outra versão, publicada em 1851 por Marius Robinson, o relato de Gage sobre o discurso faz uso de muitas estratégias literárias que servirão de base para defender o poder vocal de Truth, mas também a rejeição que ela teve de enfrentar para falar, que foi contornada por sua retórica. Ao descrever os encontros e a composição do encontro, Gage faz uso de elementos persuasivos para levar o leitor à convenção e ilustra o sentimento de rejeição à presença e participação de Truth por homens e mulheres brancos na reunião: “Não deixe que ela fale, Sra. Gage, isso vai nos arruinar. Todos os jornais do país verão nossa causa misturada com a abolição e os negros, e seremos totalmente denunciados” (JO, 1978, p. 103). Uma resposta ao silenciamento no texto de Gage deriva do próprio discurso de Truth que responde diretamente aos diferentes ministros que defenderam a supremacia dos homens sob o argumento de que o intelecto masculino seria superior e a outros que indicavam Eva como pecadora e, portanto, a personificação do mal. Truth se projeta para além do lugar marginalizado determinado para a mulher negra pelas brancas presentes na convenção ao questionar e evidenciar a própria condição de mulher negra como o “Outro” ao enunciar diversas vezes na transcrição de Gage:

353

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que devem ter o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém nunca me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, ou me ofereceram melhor lugar algum E eu não sou uma mulher? Olhem para mim Olhem para meus braços (JO, 1978, p. 103–105)

Depois de seu discurso, a transcritora afirma: “Eu nunca em minha vida vi nada como a influência mágica que subjugou o espírito desordenado do dia e transformou as zombarias de uma multidão enraivecida em notas de respeito e admiração” (JO, 1978, p. 105). Em uma abordagem eloquente, Gage enfatiza que “havia poucas mulheres naqueles dias que ousavam falar nas reuniões, e os augustos mestres do povo pareciam tirar o melhor de nós” (JO, 1978, p. 103). Assim, ela apresenta o discurso de Truth como sendo de coragem e confronto, não apenas por fazer o que outros não fizeram, mas também por abordar cada um dos argumentos dos ministros e opor-se a eles usando o mesmo discurso religioso que eles usaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, então, a análise da *Narrative of Sojourner Truth* e o discurso “*Ain’t I A Woman?*” apresentam-se muito mais frutíferos do que o imaginado. A questão sobre ter sido biografada ou ter participado ativamente da escrita de sua autobiografia passa pela presença e ao mesmo tempo pela ausência de Olive Gilbert.

Por mais que a escrita seja claramente marcada por comentários ao leitor e uso da terceira pessoa do singular, existem muitas referências diretas ao que Truth disse e especialmente a como ela se sentiu ao revistar um evento específico (GILBERT; TRUTH, 1998, p. 16). Dessa forma Truth está sempre lá, na foto ao lado da capa - para atestar sua individualidade -, nas frases que são postas como citação direta e na seletividade das memórias, elementos que evidenciam sua vontade de ter sua vida publicada. A partir disso, mesmo na impossibilidade de verificar a extensão da interferência de Gilbert nos atos de fingir, é possível situar a *Narrative* enquanto uma autobiografia composta em colaboração, como apontado por Lejeune, pois esse tipo de publicação “lembra que o verdadeiro é ele próprio um artefato e que o autor é um efeito de contrato” (2014, p. 137). E pensar que esse contrato era estabelecido entre um autor negro inferiorizado e silenciado e um leitor branco silenciador, enfatiza as atitudes de Truth em busca de ser ouvida, especialmente por ser a peregrina da verdade. Dizer ser a disseminadora da verdade nos Estados Unidos antes da abolição é um ato de resistência que aponta para Truth como questionadora da projeção negativa do branco ao “Outro” negro, mas especialmente à “Outra”, a mulher negra.

Em conclusão, falar é uma negociação entre quem fala e quem ouve. Assim, é possível compreender que os negros que eram incapazes de falar foram “envenenados” pelas noções de sujeitos brancos sobre quem são, quem podem ser / tornar-se e sobre o que se pode falar. Nessa perspectiva, o poder patriarcal apresenta-se como o enunciador da verdade ao apontar para o (negro) “Outro” como ruim e corrupto. Nesse cenário, Sojourner Truth “*Ain’t I A Woman?*” (1851) se opõe a essa verdade questionando e afirmando seu status como mulher apesar de e especialmente por ser negra. Como uma mulher negra escravizada, apresentando-se como digna de seus direitos, ela demonstra o poder de sua enunciação como de alguém que tem a competência de falar, mas que ainda não foi ouvida. Quando seu discurso é comentado nos jornais, sua oralidade é sempre elogiada como notável, enfatizando que -para uma mulher negra- ela fala muito bem. Assim, a construção psicanalítica do “Outro” pode ser vista como intersectada por gênero e raça, uma vez que a linguagem é permeada pelas relações de poder que produzem essas associações. Portanto, o silenciamento das mulheres negras é, assim como o ato de falar e ouvir, parte do medo branco de ouvir o “Outro” que existe na repressão de homens e mulheres brancos e também de homens negros. A importância da fala e da figura de Truth evidenciam, então, o poder da fala de desestruturar a máscara do silenciamento e suas opressões.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, W. L. *To tell a free story: the first century of Afro-American autobiography, 1760 - 1865*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1988.
- ARFUCH, L. O espaço biográfico: mapa do território. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. p. 35–82.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. DE M.; AMADO, J. (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 183–191.
- BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83–97, 1997.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Barboza. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264–298.



GILBERT, O.; TRUTH, S. *Narrative of Sojourner Truth: a bondswoman of olden time, with a history of her labors and correspondence drawn from her Book of life; also, A memorial chapter/Edited with an introduction and notes by Nell Irvin Painter*. New York, N.Y: Penguin Books, 1998. (Penguin classics).

ISER, W. Atos de fingir. *O Fictício e o Imaginário*. [S.l.]: EdUERJ, 2013. p. 13–37.

JO, M. (Org.). *The concise history of woman suffrage. Selections from the classic work of Stanton, Anthony, Gage and Harper*. Urbana: Univ. of Illinois Pr, 1978.

KILOMBA, G. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. 1. Aufl ed. Münster: Unrast, 2008.

LEE, H. DE O. *O espaço autobiográfico em Yukio Mishima*. 2007. 129 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6YSJ4C>>.

LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico - De Rousseau À Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

OLNEY, J. "I Was Born": Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature. *Callaloo*, n. 20, p. 46–73, 1984.

PAINTER, N. I. *Sojourner Truth: a life, a symbol*. New York, NY: Norton, 1996.

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. *Trópicos do Discurso. Ensaios Sobre a Crítica da Cultura*. Edição: 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2014. p. 97–116.

WOOLF, V. A Arte da Biografia. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 200–207, nov. 2012.

UMA CONVERSA FILOSÓFICA ENTRE MULHERES: ORIDES FONTELA, REBECA, PENÉLOPE, SEREIAS E DEUSAS

Iasmim Santos Ferreira¹
Alexandre de Melo Andrade²

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho busca o estudo da poesia da escritora brasileira Orides de Lourdes Teixeira Fontela. Nascida em 1940, na cidade São José da Boa Vista, SP, e falecida no ano de 1998, em Campos do Jordão, SP. Formada em Filosofia pela Universidade de São Paulo e premiada com o Jabuti de Poesia em 1983. Orides é uma poeta consagrada pelos críticos brasileiros. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, menciona o nome de Fontela entre as vozes marcantes da poesia do século XX.

Nosso anseio é promover um diálogo entre cinco de seus poemas, publicados em períodos distintos, que versam sobre a mulher e a representação feminina. Respectivamente: “Rebeca” (*Transposição*, 1969), “As sereias” (*Helianto*, 1973), “Penélope” (*Alba*, 1983), “Rebeca (II)” (*Rosácea*, 1986), “As deusas” (*Teia*, 1996).

356 Fontela promove um diálogo que toca em diferentes culturas e diferentes modos de ver a mulher. Rebeca é retratada no mito bíblico como a hebreia que se casa com Isaque, filho de Abraão (o grande representante da fé judaica), e é protagonista de dois poemas de Fontela. Já “As sereias” perpassa a esfera da lenda e adentra na representação da mulher na contemporaneidade. Fontela parte da imagem de Penélope, de esposa subalterna, para enveredar noutras tramas, que dizem respeito às questões filosóficas. Em “As deusas”, a poeta apresenta duas divindades: Eós, deusa do amanhecer, e Atena, deusa da sabedoria e da guerra. E parte das deusas para incitar questões do pensar que toca a todos. Para tanto, subsidiamos nosso trabalho nos estudos críticos de Benedito Nunes (2012), Giorgio Agamben (2009), Martin Heidegger (1991), Alexandre Andrade (2013) para então podermos compreender os sentidos da poética de Fontela e, na direção que tomamos, a representação feminina.

UMA CONVERSA FILOSÓFICA ENTRE MULHERES

Orides Fontela escreve dois poemas sobre Rebeca. O primeiro é publicado na obra *Transposição*, em 1969. O segundo é lançado em 1986, na obra *Rosácea*. A poeta se debruça sobre a imagem mítica de Rebeca, que segundo a tradição judaico-cristã é a esposa de Isaque, o filho prometido de Abraão e Sara.

A narrativa do Gênesis conta que Abraão, já velho, pediu ao seu servo mais velho que fosse à sua terra, à procura de uma esposa para Isaque. Jurando fidelidade à divindade e ao senhor Abraão, o servo deveria encontrar uma moça que lhe desse de beber e aos dez camelos que levava consigo; essa, então, seria a mulher preparada para casar-se com Isaque. Rebeca é descrita por sua formosura e virgindade, características fundamentais para a mulher hebreia no Pentateuco. Carregando o cântaro, oferece água ao homem e aos camelos, o servo pergunta de sua parentela para confirmar se se trata do povo hebreu. Por fim, Rebeca é tomada como esposa de Isaque.

1 Universidade Federal de Sergipe/CAPES

2 Universidade Federal de Sergipe/CAPES



A imagem de Rebeca com o seu cântaro é a base para a poeta Fontela engendrar novos sentidos, não só sobre Rebeca particularmente, mas sobre a mulher em si. Leiamos o poema: REBECA / “A moça do cântaro e seu / gesto essencial: dar água.” (FONTELA, 2015, p. 88; grifos da autora). A não nomeação da mulher no poema desperta uma reflexão da posição feminina no contexto do mito: é apenas uma mulher com um cântaro. Demonstrando uma situação comum para as mulheres na época, carregar água das fontes para alimentar a si mesma e a família. O que particulariza Rebeca é o “seu gesto essencial”, como diz Fontela, pois dar água não é uma mera atitude corriqueira, e sim, uma resposta ao juramento do servo a Abraão, à divindade e a oração que fazem. Se Rebeca não desse água não seria escolhida para ser a esposa de Isaque. O poema recebe o nome da protagonista, Rebeca, o qual aparece em destaque em letras garrafais e em negrito, mostrando a clara referência intertextual estabelecida pela autora.

Fontela volta à imagem de Rebeca e escreve um segundo poema. Leiamos:

REBECA (II)

A moça do cântaro e
seu
silêncio de água
e de barro.

(FONTELA, 2015, p. 277)

A moça do cântaro é uma definição genérica, como já falamos acima, correspondente a tantas mulheres naquele contexto. Nossa poeta se volta à moça do cântaro não mais qualquer moça, mas marcando o seu silêncio, a mudez de Rebeca, que só responde ao que o servo lhe pergunta. Um silêncio descrito como “de água / e de barro”. O sintagma silêncio leva-nos a pensar outro silêncio, o da própria poeta, o qual podemos chamar de silêncio dizente, pois diz com tão pouco, emudece quando preciso, possibilitando tantas leituras e reflexões.

357

A água é o que Rebeca tem a oferecer ao servo e aos seus camelos; um recurso natural que simboliza, no imaginário popular, pureza e fluidez. O barro é a matéria-prima para o cântaro, objeto com o qual a mulher retira a água. Orides personifica o silêncio da personagem nos objetos de seu cotidiano, numa inversão do ser para o estado de coisa e a coisa para o estado de ser, Rebeca é como um objeto comprado por aquele servo para agradar ao seu senhor. Deve se encaixar nos parâmetros estabelecidos pelo patriarcado judeu.

Aliamo-nos ao entendimento da pesquisadora brasileira Marcia Tiburi acerca do patriarcado. Em seu dizer: “Ele [o patriarcado] representa a estrutura que organiza a sociedade, favorecendo uns e obrigando outros a se submeterem ao grande favorecido que ele é, sob pena de violência e morte.” (TIBURI, 2019, p. 59). Esse tipo de estrutura favorece os homens em detrimento de obrigar as mulheres à sujeição a eles, os quais utilizam violência e morte para manutenção da masculinidade. O pensamento de Tiburi não se restringe à sociedade brasileira, mas abrange o que há de comum nos diferentes feminismos, analisando, por extensão, os inimigos da igualdade: o patriarcado e o machismo. Este consiste em “um sistema de crenças em que se aceita a superioridade dos homens devido à sua masculinidade.” (TIBURI, 2019, p. 63), ou seja, mais do que ser masculino é preciso masculinidade, é preciso obedecer ao conjunto de regras que endossa o ser másculo, atacando a todos que contrariam à norma: homens que se desviam desse padrão e mulheres que não se sujeitam.

No caso de Rebeca, estamos diante de um patriarcado judeu, no qual a mulher é representada pelo pai quando solteira e pelo marido quando casada. O uso da força para manutenção do patriarcado é liberado e a pena de apedrejamento é sancionada para todos que infrinjam a lei, no entanto, recai mais fortemente sobre as mulheres. Por isso, é relativizada no Novo Testamento por Jesus ao defender a mulher apanhada em adultério, livrando-a de ser apedrejada. Os judeus não aceitaram a Jesus como o Messias e consideram

sagrados os cinco primeiros livros da Bíblia, sua Torá. Nela, a aliança de fé é sempre feita pelo homem. Adão é o tratante com Deus, mas o pecado de comer do fruto proibido é jogado sobre os ombros de Eva, por conseguinte, de todas as mulheres como traidoras, perigosas, que levam o homem ao pecado. No mito, Eva é aquela que deve auxiliar idoneamente Adão, daí em diante a mulher recebe por missão ser um acessório para o homem, sempre coadjuvante, nunca protagonista. Rebeca, por sua vez, é a coadjuvante de Isaque, o filho prometido a Abraão, estabelecendo um elo entre Abraão, Isaque e Jacó, os patriarcas, os homens tratantes com Deus.

O objeto de Rebeca é o cântaro de barro, o qual se torna o elo entre a mulher e o servo. E a água o certame para o fim alcançado: ser esposa de Isaque. Os elementos que rodeiam Rebeca acabam por defini-la e por encerrar o seu silêncio. Não importa quem será o marido, nem se ela quer um marido, importa que Rebeca é como uma joia escolhida para presentear alguém. O poema se vale de uma função metonímica, da parte pelo todo, da água e do barro (cântaro) para representarem Rebeca e seu silêncio, o que redundava num desnudamento da reificação da mulher, a fim de reivindicar o seu verdadeiro valor, que não é objeto.

Observemos o poema abaixo.

PENÉLOPE

O que faço des
 faço
o que vivo des
 vivo
o que amo des
 amo

(meu “sim” traz o “não”
 no seio).

(FONTELA, 2015, p. 189)

358

O poema “Penélope” foi publicado em 1983, na obra *Alba*. Nele, a poeta evoca a imagem mítica de Penélope, protagonista do escrito, esposa de Ulisses, que espera o marido regressar da Guerra de Troia por dez anos. Enquanto ele se delicia na ilha de Calipso, Penélope recusa os pretendentes que aparecem, tecendo o manto de dia e desfazendo-o de noite. Assim como Rebeca, Penélope é uma representação clássica na literatura. Rebeca por ser registrada em livros considerados sagrados, a Bíblia e a Torá. Penélope por pertencer a mitologia grega. Ordes Fontela dialoga com as tradições, transgredindo-as e trazendo novas significações.

A estrutura do poema apresenta a lida da protagonista ao fazer e desfazer cotidianamente o manto, quebrando as palavras depois do prefixo “des” e apresentando-as assim: des-faço, des-vivo, des-amo. A poeta coloca os antagonismos lado a lado, os quais são reforçados nos últimos versos pelos advérbios de afirmação e de negação, “sim” e “não”, dispostos no mesmo *lôcus*: o seio de Penélope. O ritmo do poema é marcado pela anáfora, repetição de palavras, que se dá pela expressão “o que” no início de cada verso e pelos verbos “faço”, “vivo”, “amo” que são retomados nos versos seguintes com o prefixo “des”. Assim, Fontela transpõe o ritmo do tecer o manto e o de desfazê-lo para o poema, estabelecendo o tic-tac do cotidiano.

Observemos o poema “As sereias”, de Fontela, logo mais, abaixo.



AS SEREIAS

Atraídas e traídas
Atraímos e traímos

Nossa tarefa: fecundar
 atraindo
nossa tarefa: ultrapassar
 traindo
o acontecer puro
que nos vive.

Nosso crime: a palavra.
Nossa função: seduzir mundos.

Deixando a água original
cantamos
sufocando o espelho
do silêncio.
(FONTELA, 2015, p.121)

O poema acima é construído a partir da aproximação de sintagmas semelhantes morfológicamente, porém com sentidos diferentes. Atrair e trair são palavras parecidas, com significados distintos. A primeira reside na sedução e a segunda na quebra da fidelidade. O primeiro verso do poema “Atraídas e traídas” reforça a opção pelo gênero feminino para a escrita do poema, além do título que evidencia a discussão sobre o segundo gênero. As sereias, objeto de reflexão da poeta, são percebidas, inicialmente, como sujeitos que se atraem, e, nessa atração, são traídas, isto é, tem a fidelidade esfacelada.

359

No segundo verso da primeira estrofe, “Atraímos e traímos”, as sereias estão na posição de sujeito ativo, não mais na de sujeito paciente como no primeiro verso. Então, são elas quem atraem e traem as pessoas atraídas. Daí em diante, a poeta brinca com as palavras e seus significados para transgredir a linguagem e levar o leitor à reflexão sobre o feminino, que, assim como as palavras, transpõe o cerco estabelecido.

A segunda estrofe apresenta duas tarefas opostas dadas às sereias e às mulheres no geral. A primeira, colocada em letra maiúscula, o que a evidencia como a tarefa principal, segundo os ditames sociais, “Nossa tarefa: fecundar / atraindo”; chama a atenção para a fecundação como uma tarefa incumbida à mulher, sobretudo, pelo fato de ela carregar o feto no ventre. A poeta utiliza o pronome possessivo “nossa” quebrando a particularização reflexiva sobre as sereias, abrindo o leque de discussão para a condição da mulher em geral e incluindo-se nesta condição. Por conseguinte, Fontela fala da condição da mulher socialmente inclinada a procriação, sendo-a também uma mulher. Apropriamo-nos de sua inclusão na discussão e de seu lugar de fala enquanto mulher para, neste trabalho, colocar Orides Fontela como uma das interlocutoras das reflexões que traçaremos aqui, buscando visualizar o silêncio de Rebeca e de Penélope e as vozes das sereias e deusas que se fazem ouvir pela escrita de Fontela.

No terceiro verso da mesma estrofe, tem-se a outra tarefa: “nossa tarefa: ultrapassar / traindo”. Essa tarefa não é aquela imposta pela sociedade patriarcal, mas colocada por Fontela como um meio de transgressão das normas. Ultrapassar a primeira tarefa de mera fecundação pela sedução para trair duplamente: as normas sociais e as juras de fidelidade. A primeira tarefa não foi estabelecida pelas mulheres, mas pelo patriarcado. A segunda é um caminho apontado pela poeta. O uso de maiúscula e minúscula não é simples obediência à gramática normativa, e sim, um modo de lançar luz para algumas questões. O uso da con-

soante “n” maiúscula em “Nossa”, no primeiro verso da segunda estrofe, não induz a pensar que seja a tarefa mais importante, mas a primeira que nos é posta, que é a da fecundação.

Na terceira estrofe, a poeta apresenta outros caminhos para a mulher. Substituindo o sintagma tarefa por crime e função. No verso “Nosso crime: a palavra”, o poema se volta à própria literatura, compreendendo a palavra como uma arma de ataque para refutar paradigmas antiquados. Portanto, é vista como crime. Em seguida, a nova função é posta: “Nossa função: seduzir mundos”. Essa supera aquela tarefa de seduzir outrem a fim de fecundar. A sedução de mundos representa a abertura de sentidos para outros tipos de sedução, de atração, que não dizem respeito ao sexual meramente.

Ao voltar à imagem da sereia, a poeta ressignifica a imagem mítica da sereia e da mulher no geral. Em suas palavras: “Deixando a água original / cantamos / sufocando o espelho / do silêncio.” (FONTELA, 2015, p. 121). Deixar a água original exhibe um rompimento com as tradições, que no caso das sereias são representadas pelo canto e o espelho. A poeta ressignifica o canto, afirmando que “cantamos”, isto é, o erguer de voz não mais para seduzir em prol de fecundar, mas para expressão e sedução de diferentes modos. Ora, o espelho do silêncio deve ser sufocado, submergido para que, então, as mulheres não se prendam ao que veem de si mesmas, mas ao que o canto poderá levá-las. Ainda, o canto pode ser entendido como a própria poesia, na qual as vozes femininas podem se valer.

Leiamos, “As deusas”.

AS DEUSAS

EÓS
cadela:
libérrima.

despetalada
e eterna.

ATENAS
Invisível
teia

de
vento
de luz
de
névoa?

teia
viva
senha e
signo

a mente une todas
as coisas.

(FONTELA, 2015, p. 362)

Segundo o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (s/d, p. 91), Éos é filha de Hipérion e de Tia, considerada a “Aurora”. Ela tem a incumbência de abrir as portas do céu para a carruagem do Sol passar, por



seu brilho e pelas tonalidades do céu. Éos é conhecida também por seus cabelos longos louros, por suas unhas tingidas de rosa e pelas muitas paixões que teve. A poeta, conhecedora do lugar de Éos na mitologia, detém-se ao aspecto libertário da deusa. Chamá-la de cadela libérrima aponta para a liberdade alçada pela personagem, que também recebe a cunha de “despetalada / e eterna”. Sem pétalas, sem romantização, Éos é uma cadela, a quem não cabe tom pejorativo, e é eterna pelo *lócus* mitológico.

Já Atenas, a deusa guerreira, filha de Zeus e de Métis, desde o seu nascimento desponta coragem. Saltou completamente armada da cabeça de Zeus, que havia engolido sua mãe. Segundo o estudioso Pierre Grimal, em *Dicionário da mitologia grega e romana* (1997), Atenas é a deusa da Razão, preside às artes e à literatura, suplantando até mesmo as musas. É cultuada em Tróia, Esparta, Mégara, Argos. Tem mais habilidade com a filosofia do que com a poesia e a música.

Atenas criou o carro de guerra e a Argo, a maior nau, e é a protetora das fiandeiras e das tecedeiras (GRIMAL, 1997, p. 53). E é esse aspecto que Fontela incorpora em seu poema “As deusas”. A poeta em um questionamento dividido entre a segunda e a terceira estrofes indaga a teia de Atenas, invertendo os papéis: de protetora das fiandeiras passa a dona de uma teia, o que a aproxima das fiandeiras. A estrofe seguinte responde à anterior, ao dizer: “teia / viva / senha e / signo” contrapõe vento, luz e névoa. A segunda teia é composta pela linguagem com senha e signo, portanto, é viva e se sobrepõe à primeira teia de elementos da natureza. Com isso, a autora abre caminhos interpretativos para o fazer literário, que é semelhante ao fiar, ao tecer de linha ou de teia, requer habilidade e cuidado em cada ponto dado, ou seja, em cada palavra, cada verso, cada rima, cada personagem, cada narrador... Por fim, Fontela exhibe seu método de construção deste poema, em seus versos finais: “a mente une todas / as coisas.” A poeta uniu duas deusas e suas habilidades. A liberdade da primeira com a função da segunda, a protetora das fiandeiras.

A poesia é compreendida por Benedito Nunes, em *Passagem para o poético* (2012), como a nomeação das coisas. Pensando em Orides e nos poemas selecionados, lemos a nomeação feita pela poeta como a reescrita das mulheres na e pela poesia. Nela, Penélope, Rebeca, sereias e deusas são atravessadas por uma nova inscrição na história e no imaginário coletivo, são ressignificadas por Orides, mulher também.

Nas palavras do crítico: “O poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar” (NUNES, 2012, p. 254). Tomando de empréstimo o pensamento de Nunes, acrescentamos, no que tange ao trabalho da poeta paulista, o ouvir personagens femininas, por conseguinte, ouvir mulheres, e acatar suas aclamações por novas significações em histórias encerradas. Orides não só ouve as palavras e caminha entre elas, mas ouve as mulheres e com elas engendra novos sentidos.

Ademais, Benedito Nunes (2012, p. 253-257) entende a poesia como modo de instaurar a verdade por meio da linguagem. Nesta, as relações de pertença são efetuadas, levando a humanidade ao ser. O que revela a essência humana, isto é, a finitude da humanidade como “ser-no-mundo”, segundo o crítico (NUNES, 2012, p. 255). Logo, se é pela poesia que se instaura verdades, se é na linguagem que somos reconhecidos como humanidade e como seres-no-mundo, é por meio da palavra poética que Fontela atravessa a historicidade de Rebeca e Penélope, mulheres formatadas aos padrões patriarcais, para lhes dá novos olhares: a observação do silêncio da primeira e a ambiguidade do sim e do não da segunda. Reconhecendo as personagens femininas e, por extensão, as mulheres, a poeta liberta-as pela evocação das deusas Éos e Atenas e pelas sereias, grandes transgressoras. O modo de ser-no-mundo das mulheres na poesia de Fontela é então o do reconhecimento da história e do rompimento dos padrões.

O filósofo alemão, Martin Heidegger (1991), compreende que a arte aproxima a humanidade do primitivo da matéria, uma busca pela origem das coisas, anterior à dita civilização. O movimento de voltar-se às coisas na busca pela sua anterioridade, isto é, sua origem, leva a poeta a olhar constantemente a tradição mítica e colocá-la em diálogo. Uma busca pela origem que coaduna com a releitura das tradições. O que

pode ser lido como realocação de mitos, na qual a poesia é o próprio mito, segundo o pesquisador Alexandre de Melo Andrade, no artigo “A presença do mito na poesia de Orides Fontela” (2017, p. 187).

Um fato curioso, descrito por Andrade em outro texto (2013, p. 86), é a leitura de Heidegger em voz alta feita por Orides a fim de notar a musicalidade de seu texto. Assim, não só as ideias como o vocabulário do filósofo são incorporados por ela. Andrade comprova esse entendimento por meio da análise do poema “Destruição”.

Ainda, seguindo as passadas do estudioso, podemos compreender a produção literária de Fontela da seguinte maneira: “sua poética é a da palavra original, desnuda, e ao mesmo tempo em que há uma ruptura com os estereótipos e com o real-acabado, a poeta nos insere no ponto em que a palavra nomeia o constante novo.” (ANDRADE, 2013, p. 80). O que confere a poeta um caráter contemporâneo, entendendo o contemporâneo conforme cunhou o filósofo italiano Giorgio Agamben: “aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Dessa maneira, Fontela enxerga esse facho de trevas do seu tempo num movimento de volta à origem das coisas, através do anacronismo e da dissociação que faz de seu tempo.

CONCLUSÃO

Este trabalho consiste numa roda de conversa entre cinco poemas de Orides Fontela, publicados em obras diferentes. Essa roda foi chamada de conversa filosófica a fim de valorizar a autora, enquanto conhecedora da filosofia, incluí-la nesse processo de reflexão sobre a mulher e o reconhecimento dos diálogos filosóficos que são travados ao buscar a origem das coisas e os mitos.

362

Fontela parte de duas figuras míticas, Rebeca e Penélope, para atribuir novos sentidos. O silêncio de Rebeca desperta a poeta a inverter a tradição: de coadjuvante à protagonista. Penélope é a fiandeira mais famosa por nunca acabar o seu manto enquanto aguarda o marido regressar. Fontela atenta para a ambiguidade do sim diurno (ao tecer o manto para se casar novamente) comportado pelo não noturno (que desfaz o trabalho). Deusas e sereias extrapolam os limites impostos e são ressignificadas pela via poética de Orides Fontela. Ao invés de seduzir o outro, passam a seduzir mundos, traindo as imposições sociais para a mulher.

Importante dizer, ainda, que Orides Fontela não passou incólume aos reveses da condição de mulher de sua época. Chegou a dizer, algumas vezes, da triste condição da mulher escritora e sem marido – aspectos que a tornaram marginal, primeiramente pela falta de perspectivas para a mulher na literatura, pelo patriarcado considerar fora dos círculos sociais a mulher já madura que não havia se casado -. De alguma forma, as mulheres que aparecem na obra de Orides (que extrapolam estas colhidas para o artigo) trazem a condição mítica de personagens que são arquétipos de feminilidade, cruzando-os com a condição já historicizada da mulher no mundo moderno/contemporâneo.

A poesia de Fontela se apresenta como uma malha de poucas palavras, bem enxutas e costuradas, onde nenhum fio fica solto. Num tom de silêncio, a palavra dá o salto pela poesia e se faz ouvida, pequenos ruídos chegam ao leitor e a poética de Fontela se cumpre no estranhamento leitor-texto-vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo*. In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. pp. 56-73.

ANDRADE, A. de M., Construção destrutiva e destruição construtiva: a poesia de Orides Fontela. *Revista Eletrônica “Diálogos Acadêmicos”* (ISSN: 0486-6266). V. 04, nº 1, p. 77-89, JAN-JUN, 2013. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/fnsa/revista/>>. Acesso em: 05 mai. 2019.



_____. A presença do mito na poesia de Orides Fontela. *E-escrita* Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.8, Número 1, p. 181-195, janeiro-abril, 2017. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/download/2620/>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

Bíblia de Estudo de Genebra. 2ª Edição. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. Disponível em: <www.demgol.units.it>. Acesso em 01 mar. 2018.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1991.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.



MÃE: SINÔNIMO DO AMOR TOTAL? REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DA MATERNIDADE

Irla Vanessa Andrade Mota¹

INTRODUÇÃO

O amor sempre foi um dos assuntos mais explorados na literatura, são inúmeros os enredos construídos em torno desse sentimento, porém, quando o amor se refere à maternidade, percebe-se que a sua representação nem sempre ganhou destaque em todos os períodos da história literária. Por essa razão, estudiosos afirmam que essa representação se transformou durante os anos, à medida que o próprio amor materno também sofreu mudanças na sua concepção, sendo modificado de acordo com o contexto social de cada época, que foi capaz de definir como esse amor deveria ser constituído e as obrigações da mulher em torno da maternidade e do lar.

Nesse contexto, o objetivo deste artigo é, a partir dos estudos realizados por Elisabeth Badinter (1985) sobre a construção do amor materno e as concepções do amor em relação à maternidade, analisar a obra *Uma Duas* (2011), de autoria da jornalista e escritora Eliane Brum e o poema *Espelhos* (2011), da poetisa baiana Livia Natália, e refletir sobre a literatura contemporânea de autoria feminina.

364

O romance e o poema em análise, por serem escritos por mulheres, contrariam os padrões sociais estabelecidos para a figura materna, já que através da análise da produção escrita de mulheres é possível realizar um estudo a partir da perspectiva das próprias mulheres, que por muito tempo tiveram suas vozes caladas por diversos fatores da história. Trata-se de uma análise sobre os aspectos que não são comuns aos valores tradicionais, que questionam os paradigmas formais e o enquadramento padronizado da figura materna em nossa sociedade.

A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO SOCIAL NAS DECISÕES FEMININAS

Para este estudo, é imprescindível analisar o contexto social, a história que compreende as conquistas femininas e, principalmente, a relação entre mães e filhos. De acordo com os estudos realizados por Elisabeth Badinter sobre a representação do amor materno no livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), as relações maternas nem sempre foram vistas como sinônimo de amor absoluto e devoção aos filhos; a historiadora revela que na França, durante o Antigo Regime, mães burguesas deixavam seus filhos sob os cuidados de amas mercenárias, que proporcionavam péssimas condições de vida a essas crianças. Nesse período, a relação entre mães e filhos tornou-se muito distante e a falta de cobrança da sociedade por uma mãe mais atenciosa só justificava suas atitudes, que não sofriam nenhum tipo de condenação moral.

Isso mostra que sobre essas mulheres privilegiadas não pesavam nem ameaças, nem culpabilidade de nenhum tipo. No máximo poderíamos ver nelas um caso inteiramente excepcional de atitude espontânea. Pois se a “moda” não era a maternidade, elas contribuíram muito para difundi-la, mesmo que, em fins do século XVIII, dela se considerassem vítimas. (BADINTER, 1985, p. 87)

1 Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia, Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana. E-mail: andrade.irlavanessa@gmail.com



Amparando-se nas pesquisas realizadas por Badinter, é possível perceber que a falta de incentivo social para que as mulheres fossem mães exemplares fortificava a sua ausência na vida dos filhos. Essa ausência também foi explicada, em partes, pela baixa expectativa de vida que acometia as crianças da época. De acordo com esse dado, as mães preferiam não se envolver emocionalmente com os filhos porque acreditavam que eles não viveriam tempo suficiente, provavelmente chegando à morte antes do primeiro ano de vida, fato que as levariam, caso se dedicassem aos filhos, a uma eterna tristeza. Porém, apesar dessa realidade, Badinter questiona esse fato quando diz que “não é porque as crianças morriam como moscas que as mães se interessavam pouco por elas. Mas é em grande parte porque elas não se interessavam que as crianças morriam em tão grande número.” (BADINTER, 1985, p. 87), evidenciando a negligência dessas mulheres em relação à saúde dos filhos. No Brasil, a situação não se configurava totalmente dessa maneira, mas, no período da escravidão no país, muitas crianças ficaram sob os cuidados de amas de leite, escravas que eram responsáveis pela alimentação, higiene e lazer dessas crianças.

Ainda segundo a historiadora Elisabeth Badinter, no século XVIII, o Estado francês interessado em diminuir as altas taxas de mortalidade infantil, importou-se com a saúde das crianças que posteriormente o serviria e iniciou uma campanha para o nascimento de uma nova mãe. Cultuava-se, agora, o amor e os prazeres da maternidade, exaltou-se a mulher como boa mãe, que amamenta o seu filho e se preocupa com ele. Contudo, apesar da campanha em prol da mãe ideal, nem todas as mulheres receberam com entusiasmo o novo modelo de mãe a serviço do Estado republicano. Devido a isso, um enorme aparato foi feito para convencer essas mulheres, principalmente sobre o aleitamento, além da preocupação do Estado, propagavam-se vários argumentos que foram de elogios a garantias de felicidade. O discurso persuasivo de filósofos, como Rousseau, que definiu a mãe ideal, não conseguiu convencer todas as mulheres, mas conseguiu despertar o sentimento de culpa naquelas que não seguiam o novo padrão. Apesar do modelo imposto, a ideia de mulher somente atrelada aos afazeres domésticos foi abalada pelos movimentos feministas, principalmente a partir de 1960. As mulheres desse novo momento falavam sobre liberdade e a quebra do mito do amor materno, que era, naquele período, considerado um instinto natural, divino e inato às mulheres. Nesse novo contexto, as mulheres se recusavam a destinar a vida somente para cuidar dos filhos, chegando ao fim a dedicação exclusiva à criança. Esse discurso também repercutiu no Brasil, a mulher que sempre ficou a serviço das atribuições e funções que a sociedade projetou para ela, começou a questionar esses parâmetros e o espaço em que sempre viveram.

365

Nessa conjuntura, é importante destacar o porquê da escolha da mulher como responsável pelos cuidados relacionados aos filhos em detrimento do pai, que aparece como chefe da família, a quem todos devem respeitar e ser subordinados, inclusive a mãe. Antes de explicar quais foram os fatores que mais influenciaram essa ideia, vale ressaltar que a mãe antes de tudo é uma mulher, e, como mulher, possui desejos que vão além da maternidade. Segundo Elisabeth Badinter,

A mãe [...] é uma personagem relativa e tridimensional. Relativa porque ela só se concebe em relação ao pai e ao filho. Tridimensional porque, além dessa dupla relação, a mãe é também uma mulher, isto é, um ser específico dotado de aspirações próprias que frequentemente nada têm a ver com as do esposo ou com os desejos do filho. Toda pesquisa sobre os comportamentos maternos deve levar em conta essas diferentes variáveis. (BADINTER, 1985, p. 25)

Dessa forma, este estudo se fundamenta a partir da perspectiva relativa e tridimensional da mulher definida por Badinter, uma vez que esta análise gira em torno de aspectos que vão além da premissa de que toda mulher nasceu para ser mãe.

A imagem de inferioridade que foi atribuída à mulher obteve inúmeros reforços no decorrer da história. Segundo Elisabeth Badinter, Aristóteles foi um dos primeiros filósofos a justificar a superioridade do

homem em relação à mulher, “O princípio que sustentava toda a sua filosofia política era assim enunciado: a autoridade do homem é legítima porque repousa sobre a desigualdade natural que existe entre os seres humanos” (BADINTER, 1985, p. 32). A desigualdade a que se refere Aristóteles diz respeito às diferenças físicas, para o filósofo, o papel da mulher era apenas acompanhar o marido, já que este era provido de inteligência, e procriar.

Essa ideia também foi reforçada pelo discurso religioso, ainda segundo a historiadora, dois textos foram responsáveis por levar essa ideia adiante, um deles é o livro de Gênesis, que conta a história da criação do mundo através da perspectiva cristã e, conseqüentemente, explica como nasceram o homem e a mulher. Segundo o texto, o primeiro a vir ao mundo foi Adão, sendo criado à imagem e semelhança de Deus. Logo após o seu nascimento, Adão foi imbuído de ações importantes, como nomear os seres da natureza criados por Deus. Eva, por sua vez, não protagonizou ações grandiosas, foi responsabilizada por trair a confiança divina quando comeu o fruto proibido e o ofereceu a Adão, por essa razão, foi severamente castigada.

Mesmo ambos tendo desobedecido às ordens de Deus, somente Eva foi condenada a uma imagem de traição e fonte de todo o mal que se abateu sobre os homens, de acordo com essa ideia, em razão de sua teimosia e curiosidade, os dois foram expulsos do paraíso. Por causa do ocorrido, Eva ficou marcada para sempre como pecadora e sobre ela caíram três maldições.

Todos sabemos de cor as duas primeiras, lançadas sobre Eva: “Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor parirás teus filhos.” Talvez tenhamos esquecido a terceira, carregada de conseqüências durante dezenas de séculos: «E a tua paixão será para o teu marido, e ele te dominará.» O conceito de paixão implica necessariamente as ideias de passividade, de submissão e de alienação que definem a futura condição feminina. Adão, confirmado em seu papel de senhor, foi condenado apenas a trabalhar arduamente e a morrer como Eva. (BATINDER, 1985, p. 34)

366

Dessa maneira, a representação da mulher como serpente do mal contribuiu para que essa ideia fosse difundida e, por isso, sua imagem passou a ser refletida, em certo grau, em todas as mulheres que no mundo real nasciam. O outro texto apontado por Badinter que reforça a ideia de superioridade masculina foi o de São Paulo, a Epístola aos efestos, que faz referência, mais uma vez, à submissão feminina, “O homem deve ser o chefe do casal, pois foi criado em primeiro lugar e deu origem à mulher. É a ele, portanto, que cabe o poder de mandar. [...]” (BADINTER, 1985, p. 35). A afirmativa de São Paulo também contribuiu para que as ideias de superioridade masculina fossem difundidas e, em consequência desses discursos, foram estabelecidos papéis distintos para os dois, enquanto a mulher ficou presa à esfera da casa, o homem despontou como símbolo de inteligência, força e importância para a sociedade.

A influência do contexto social na vida das mulheres também é reforçada pela historiadora Mary Del Priori, quando afirma que no Brasil colônia a maternidade foi superestimada pela igreja e pelos médicos, as mulheres dessa época só eram consideradas saudáveis se fossem mães, também coube à mulher o papel de perpetuadora da nação, garantindo o nascimento dos filhos da colônia portuguesa. Ainda segundo a historiadora, durante esse período,

[...] pensar a história das mães significa, sobretudo, perceber que o fenômeno biológico da maternidade, sua função social e psico-afetiva, vai transformar-se, ao longo deste período, num projeto de Estado Moderno e principalmente da Igreja para disciplinar as mulheres da colônia, fazendo-as partícipes da cristianização das índias. ‘Ser mãe’ será gradualmente uma meta de contornos muito bem definidos. A família, ancilar unidade de produção e reprodução, deveria urdir-se e entretecer-se em torno da mãe supostamente exemplar, e esta, ao “instruir e educar os filhos cristãmente” e “cuidar com diligência das coisas da casa” [...] integrava a si mesma e os seus ao processo de formação do Capitalismo na Idade Moderna. Sob as luzes do Antigo Sistema Colonial, a vida feminina, recatada e voltada para o fogo doméstico e os filhos, fazia da santa-mãe um cha-



mariz para que se canalizasse na esfera do lar a energia que fora dela pudesse confundir-se com desordem e contravenção. (PRIORI, 1990, p. 47-48).

Pensando em um contexto social dominado pelo cristianismo, a ideia da mulher como sinônimo de pecado, que fora definido outrora, abre espaço para uma nova concepção ao considerar a figura materna como semelhante à Virgem Maria, sinônimo de amor absoluto e devoção infinita à vida do filho e da família. O marianismo, teoria que reforça essa ideia, fez com que a mulher fosse representada pelo viés teocêntrico, sempre imaginada através dos padrões bíblicos como modelo de perfeição, “Ser mulher não significava pertencer ao lado obscuro da humanidade, ao pecado. Ser mulher, na nova concepção religiosa do século XII, era viver à imagem e semelhança da mãe de Deus.” (MAFRA, 2007, p. 18), logo, a mulher que antes foi considerada como pecadora tem essa ideia desconstruída e passa a ser vista como ideal de amor, relacionada a virgem que deu origem a um ser divino, que nasceu para salvar a humanidade, portanto, sendo considerada como exemplo perfeito a ser seguido por todas as mulheres.

Inseridas nessa realidade, as mulheres “tinham que escolher entre tornar-se uma santa-mãezinha, integrando-se ao sistema, ou conviver com o estigma da mulher “sem qualidades”, e, por isto, demonizada e excluída.” (PRIORI, 1990, p. 47). Para a sociedade da época, uma mulher que ousasse destinar a sua vida longe da esfera materna estaria marcada e excluída para sempre, uma vez que as mulheres “santa-mães” jamais iriam querer ter qualquer proximidade com mulheres que se separaram da ideia de perfeição da Virgem Maria.

Logo, é inegável que no contexto apresentado a pressão social exercida em torno da mulher foi determinante para que ela se moldasse a esses novos valores. De acordo com Simone de Beauvoir,

Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio. (BEAUVOIR, 1970, p.79)

367

Dessa forma, a única maneira encontrada para convencer as mulheres de que a maternidade era o melhor caminho a ser seguido foi através do cerceamento de sua liberdade, como não era possível escolher outro caminho, já que as medidas preventivas a uma gravidez não podiam ser utilizadas, o que restou a essas mulheres foi seguir em frente de acordo com o que a sociedade impôs, limitando o seu poder de escolha. Os discursos persuasivos e as leis que impediam que as mulheres pudessem exercer as mesmas atividades que os homens, contribuíram para que essa ideia de feminilidade atrelada ao espaço doméstico fosse perpetuada, já que, cessando essas possibilidades, seria impossível que a maioria das mulheres não se voltassem apenas aos cuidados com o lar. Isso pode ser visto desde o início da história e da própria literatura, levando em consideração que a maioria das mulheres foi privada do acesso à educação, ficando restritas somente as atividades domésticas e aos cuidados com as crianças.

A REPRESENTAÇÃO DO AMOR MATERNO NAS OBRAS EM ANÁLISE

O poema e o romance em análise percorrem o imaginário feminino em relação à maternidade e os aspectos que a compõem. Segundo a pesquisadora Susana Bornéo Funck,

Até muito recentemente, a representação da mulher na literatura era feita a partir do desejo heterossexual masculino, tanto nas ficções escritas por homens quanto naquelas produzidas por mulheres. Pois ninguém cria seu mundo ficcional do nada. Escreve-se a partir de uma tradição literária, negociando-se entre significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível. (FUNCK, 1993, p. 33)

Partindo desse pressuposto, observa-se que o que esteve por muito tempo presente na tradição literária, principalmente por causa da ausência de mulheres escritoras, foi a representação da figura feminina sempre atrelada ao que estava culturalmente disponível, ou seja, a relação intrínseca entre a mãe e o amor, e, além disso, o ideal de felicidade a partir da satisfação com os afazeres domésticos. Porém, as obras em estudo apresentam uma ruptura dessa tradição, as mulheres, agora, podem escrever a partir de suas próprias experiências, desejos e vontades, elas não estão mais submetidas a estereótipos feitos a partir do olhar do outro, da sociedade que se fundamentava na opinião masculina e isso se deve essencialmente as lutas por igualdade e as conquistas femininas, principalmente em relação à educação, já que esse fator explica, em alguns momentos da história, a ausência de produção de autoria feminina.

As protagonistas desse novo tempo fogem dos padrões preestabelecidos para as mulheres, no romance *Uma Duas* elas não aparecem em busca de um amor ou da felicidade, pelo contrário, são caracterizadas por uma relação não convencional e repleta de problemas. A obra conta a história de duas mulheres, mãe e filha, que são unidas por uma relação emocional forte, composta por ódio, amor e conflitos. A família composta por Eliane Brum dissolve a ideia de que as relações familiares são perfeitas, principalmente a relação materna, que é socialmente vista como sinônimo de dedicação, perpetuando a ideia de que o amor materno é inato e se manifesta da mesma maneira em todas as mulheres, sendo, muitas vezes, caracterizado como o momento máximo de realização feminina.

Contrariando essa ideia, a personagem da mãe quando pensa na relação da maternidade no contexto social é irônica. Ao se questionar sobre ser a única mãe a renegar a maternidade como presente divino, ela não acredita que essa possibilidade possa existir, para ela, nem todas as mulheres aceitam essa condição com a leveza que parece ser, apesar de todo o discurso favorável à maternidade.

368

Eu duvido que essas mulheres que ficam exibindo suas barrigas saudáveis nessas revistas femininas que Laura costuma comprar e falando sobre as maravilhas da maternidade não tenham pelo menos um dia, um diazinho só, sentido que havia um monstro dentro delas, comendo-as de dentro para fora. Pode ser que eu seja a única mulher doida do mundo, mas duvido. Du-vi-do. Apenas que ninguém tem a coragem de confessar porque vivemos na época dos idiotas. (BRUM, 2011, p. 144-145)

Maria Lúcia acredita que boa parte da sociedade não considera a maternidade como um sinônimo de realização feminina, mas, por causa do contexto social em que vivem, as mulheres não possuem coragem para expressar suas próprias vontades, sendo levadas a cumprirem um papel que não é sonhado por todas, mas que a sociedade definiu como ideal, que faz com que a mulher seja vista, enquanto mãe, como sinônimo de amor e dedicação. De acordo com Maria Lúcia Rocha-Coutinho e Patrícia Zulato Barbosa,

Há algum tempo, os conceitos de instinto e de natureza humana vêm sendo questionados. [...] No momento, ainda que se esteja abrindo cada vez mais espaço para uma multiplicidade de experiências femininas, elas continuam a ser mais ou menos submetidas a esses antigos valores sociais, cuja força não pode deixar de ser levada em conta. Assim, ao mesmo tempo que há um incentivo à profissionalização da mulher e uma cobrança por parte dos pais e da sociedade para que as meninas estudem e invistam em uma carreira profissional, permanece a expectativa de que um dia elas venham a cumprir seu “principal” papel, o de mãe. (BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2007, p. 165)

Apesar de todas as conquistas femininas ao longo da história, a mulher ainda tem a sua imagem atrelada ao fator biológico, ou seja, a sua função de procriar, e aquelas que não seguem o comportamento esperado podem ser julgadas da mesma maneira que foram no período colonial brasileiro, como infelizes e impuras. Ainda seguindo a mesma linha de raciocínio, Rocha-Coutinho e Patrícia Barbosa afirmam que:



Apesar das intensas mudanças por que vem passando a sociedade nas últimas décadas, pesquisas como a de Trindade e Enumo (2002) apontam para o fato de que a mulher infértil continua a ser vista como triste e incompleta. Segundo os autores, isto se daria porque as pessoas acreditam que elas estão impedidas de vivenciar o que é apontado como a fonte máxima da realização feminina, a maternidade. Além disso, acredita-se que essas mulheres são solitárias, frustradas e inferiores, entre outras coisas. (BARBOSA; ROCHA-COUTINHO, 2007, p. 166)

Essa ideia de realização e completude em torno da maternidade é dissolvida por Maria Lúcia, a personagem não acredita que todas as mães gozam desse sentimento e que muitas, assim como ela, encaram a maternidade como uma tarefa a ser cumprida, não apenas como desejo pessoal. Em muitos momentos do romance a personagem afirma o seu desejo de nunca ter se tornado mãe, “Mas eu, pensando hoje, acho que nunca quis ser mãe, nem de Laura, nem de ninguém.” (BRUM, 2011, p. 140). Como o seu desejo não virou realidade, Maria Lúcia se viu em uma condição que nunca desejou e, então, a maternidade passou a ser considerada como um empecilho e estorvo, o que quebra a ideia de que o instinto materno é natural e se manifesta da mesma maneira em todas as mulheres e, ainda, a ideia de felicidade que a maternidade traz para todas as mães. Para a historiadora Elisabeth Badinter, “a maternidade é, ainda hoje, um tema sagrado. Continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblativo.” (BADINTER, 1985, p. 9), sendo assim, a sociedade parece estar, mesmo no século XXI, ainda vivendo sobre os parâmetros que norteiam e enquadram as mulheres em um contexto de realização máxima através da maternidade, mesmo que em tempos contemporâneos essa definição se configure como equivocada.

Partindo dessa perspectiva, pode-se observar na produção literária contemporânea de autoria feminina o deslocamento e a insatisfação da mulher com espaço a que lhes foi dedicado para viver, com os afazeres domésticos e com as obrigações da maternidade, além de questionamentos sobre o seu lugar na sociedade e as felicidades e infelicidades de se tornar mãe. No poema *Espelhos*, da poetisa Livia Natália, percebe-se a figura materna marcada por características comuns a sua função. Vejamos o poema, retirado do livro *Água Negra*, lançado em 2011, e que foi vencedor do Projeto de Arte e Cultura do Banco Capital, ano X:

369

Antes minha mãe era aquela que chegava e saía para o trabalho.
Que ria de bochechas rebrilhantes,
que escaldava roupas brancas no fogo,
que alimentava a casa e fazia girar a grande roda da vida.

Agora não,
cada vez mais eu reconheço nela uma mulher
como eu.

*Vejo seus seios bonitos,
suas curvas dobradas em gorduras macias,
suas mãos em gestos de silêncio,
seu olhar dançando pardo no mundo.*

Minha mãe, antes de sê-lo, é uma mulher.

Seu corpo o denuncia.
E eu sou não apenas filha,
mas a prova mais poderosa do eu feminino frutificado.

Inicialmente, a figura feminina apresentada no poema é vista somente enquanto mãe, provedora do bom funcionamento do lar e do bem-estar da família, porém, quando esta se desloca desse espaço e se afirma como mulher, modifica a perspectiva de sua filha, que passa a se identificar com a genitora quando a percebe sendo mais do que sua mãe, sendo dona do seu próprio corpo e de suas ações, sendo mãe e mulher, e sente-se orgulhosa por ser fruto dessa feminilidade. Isso fica evidente nos versos 7 e 8, que dizem, “cada vez mais eu reconheço nela uma mulher/ como eu”. Desse modo, à medida que a mãe se desloca do espaço que foi destinado historicamente e socialmente para ela e das funções igualmente atribuídas, ela passa a ser considerada como ser singular, dotada de sentimentos que ultrapassam as garantias de felicidade ligadas à maternidade, e, justamente por esse motivo, passa a ser fonte de orgulho para a filha, que através dessa nova perspectiva materna sente-se mais parecida com a mãe, porque pode enxergá-la, sobretudo, como mulher. Essa referência está bem explícita no verso 13, que diz “Minha mãe, antes de sê-lo, é uma mulher”, evidenciando que antes das funções maternas, a mãe, assim como a filha, possui uma identidade que não pode ser sobreposta por uma sociedade que define o que deve ser seguido.

Fica claro, então, com a análise das obras abordadas que a imagem da mulher somente atrelada aos afazeres domésticos e aos cuidados com os filhos não pode ser encarada como um ideal feminino que está presente em todas as mulheres, uma vez que as conquistas de direitos importantes e principalmente o acesso à educação, foram determinantes para que as mulheres pudessem proferir discursos que expressem cada vez mais sentimentos e desejos íntimos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

370

Através da leitura e análise do romance *Uma Duas*, da escritora Eliane Brum, e do poema *Espelhos*, de autoria de Lívia Natália, pode-se perceber a ruptura de uma tradição histórica e social que limitou a mulher em um contexto de satisfação através da maternidade e dos cuidados com o lar. Logo, a representação feminina nas obras analisadas não segue o enquadramento padronizado da figura materna em nossa sociedade, demonstrando que as ideias que percorrem esse imaginário são muitas e, por isso, uma definição que atinja todas as mulheres se torna problemática, uma vez que cada pessoa possui desejos e aspirações pessoais distintas.

No romance, as protagonistas não seguem um padrão em que as mulheres encontram a felicidade após o casamento e os filhos, pelo contrário, são caracterizadas pela estranheza que essa condição pode proporcionar. No poema, a relação de amor ultrapassa os limites da função materna, a mãe passa a ser admirada pela filha por assumir uma identidade própria e por tomar consciência da sua condição de mulher, o que não a limita apenas a função de mãe e dona de casa. Ambas as expressões literárias mostram que o espaço dedicado à maternidade depende da realidade das mulheres, de seus desejos, cultura ou interesses, o que quebra a ideia de que o instinto materno se manifesta da mesma maneira em todas as mulheres. O amor materno, como qualquer outro sentimento, também é frágil e está sujeito a transformações, desse modo, é inegável que o contexto social contribuiu para que a ideia de mãe como sinônimo de amor, dedicação e abnegação fosse perpetuada, sendo construída historicamente através de uma grande campanha para o nascimento da mãe ideal, que se dedica somente aos filhos, em tempo integral.

REFERÊNCIAS



BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: O mito do Amor Materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio De Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, 370 p.

BARBOSA, Patrícia Zulato; ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Maternidade: novas possibilidades, antigas visões*. v. 19, n. 1, p. 163-185, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/12.pdf>>. Acesso em 28 out 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. Fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, 309 p.

BRUM, Eliane. *Uma Duas*. São Paulo: Leya, 2011. 175 p.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminismo e Utopia*. Revista Estudos Feministas. v.33, p. 33-48, 1993.

MAFRA, Telma Aparecida. *Marias e Marianas: Relatos de Coragem*. 2007. 196 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NATÁLIA, Livia. *Água Negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade Ltda, 2011. p. 25.

PRIORI, Mary Del. *Ao sul do corpo*. Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. 1990. 294 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.



A AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADE DA MULHER NEGRA NOS CONTOS “PIXAIM” E “CAUTERIZAÇÃO”, DE CRISTIANE SOBRAL

Isabela Batista dos Santos¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Literatura afro-brasileira caracteriza-se por possuir, tanto na prosa quanto na poesia, marcas de um passado de escravidão e da persistência das desigualdades raciais consequentes desse período histórico. Nesse sentido, a literatura negra, como também é denominada, expõe representações que exploram os vestígios da escravidão, proporcionando a ligação entre passado e presente. Isso é primordial para refletirmos sobre a realidade do negro no Brasil e observarmos o que aconteceu para que o contexto atual se configurasse tão discriminatório e racista.

Anteriormente, segundo Renato Ortiz (2012), até a abolição, o negro não existia enquanto cidadão e, conseqüentemente, não se fazia presente no plano literário, ele traz que até um autor como Sílvio Romero, que era pouco progressista, reivindicava essa ausência. O Romantismo, que tenta construir uma identidade nacional, só apresentava o índio e o branco, assim eram as análises folclóricas, que na década de 70 também não traziam o elemento negro. Conforme Ortiz (2012), “Somente com o movimento abolicionista e as transformações profundas por que passa a sociedade é que o negro é integrado às preocupações nacionais.” (ORTIZ, 2012, p. 38).

372

Portanto, vemos que só após a abolição o negro é introduzido com um tema na literatura, porém outra questão que vai além é suscitada por Eduardo Assis Duarte (2013): a presença do negro como “voz autoral”. Essa ausência, assim como a anterior é marcada pela redução dos escravizados e escravizadas ao trabalho braçal, conforme Duarte (2013), como também pela ausência de direito à escolarização, à saúde e à inclusão na sociedade brasileira, fazendo com que os ex-escravizados não tivessem, de fato, uma afirmação de cidadania.

Nesse sentido, esse autor afirma que nossa literatura é configurada como branca e composta por um formalismo de base eurocêntrica que não inclui vozes alternativas por determinarem que não possuem o devido padrão de qualidade, a exemplo de Luís Gama que em 1859 tece críticas às elites brancas por meio da sátira, momento no qual ferve o romantismo. Assim, percebemos que produções de qualidade de autoria negra são classificadas como não adequadas à época, mas na verdade foram rebaixadas por serem vozes dissonantes na literatura daquele contexto.

No lugar de personagem, Duarte (2013) afirma que o negro ocupa um lugar menor na literatura brasileira, sendo coadjuvante e no caso dos homens, muitas vezes, o vilão. No que concerne às mulheres ainda há um protagonismo, todavia, com estereótipos inculcados, a exemplo da sexualização da “mulata assanhada”. Frente a esse quadro, Duarte (2013) explana sobre o lugar do negro na literatura de autoria negra, sendo esse um viés que se constrói aos poucos e tem com precursores Domingos Caldas Barbosa, Luís Gama e Maria Firmina dos Reis.

Essa produção é específica pela combinação de cinco elementos: autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público. Desse modo, existe um ponto de vista da abordagem do sujeito negro, que leva à ela-

1 Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe.



oração do tema de modo distinto do canônico, com um conseqüente uso da linguagem para subverter os sentidos e valores predominantes, supondo a construção de um público leitor. Logo, “Os traços de negrícia ou negrura do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrivência”, ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária” (DUARTE, 2013, p. 149).

Diante disso, adentramos a crítica pós-colonial, trazendo a voz de duas mulheres que se empenham nessa teorização que busca afrontar os discursos hegemônicos: Gayatri Spivak (2010) e Djamila Ribeiro (2017). Em “Pode o subalterno falar? ”, Spivak (2010) segue a ótica desconstrutora de Jacques Derrida e aborda uma questão primordial para os nossos estudos: a violência epistêmica. De acordo com a indiana, a teoria pós-estruturalista francesa, com foco em Michel Foucault e Gilles Deleuze, contribuiu em dois pontos que é o fato de considerar as redes de poder como heterogêneas, mas analisar que elas são reduzidas a uma narrativa, e a outra questão é que os intelectuais devem buscar conhecer o discurso do Outro.

Todavia, para Spivak (2010), esses autores esquecem da ideologia e das suas posições econômicas e intelectuais e, por isso, quando falam de sujeito ainda é o sujeito europeu. Spivak (2010) trata, então, da responsabilidade do crítico que pode ser parceiro da instituição da violência epistêmica, isto é, reforçar a “constituição do Outro como a sombra do Eu [Self]” (p. 46). Quanto a essa violência:

O mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial, como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade. (SPIVAK, 2010, p. 47)

Dessa forma, deveria se fazer uma revisão da episteme, ou seja, a reconsideração de conhecimentos, de narrativas que por fazerem parte do nível baixo da hierarquia imperialista foram desprezadas. Assim, fazer essa revisão, segundo a autora, não é eleger uma narrativa como a melhor, mas observar como uma narrativa foi eleita como a hegemônica. Diante disso, desenvolvendo sobre o contexto imperialista, a autora estabelece o questionamento: “Pode o subalterno falar? ”.

373

Inicialmente, a crítica indiana declara que o desenvolvimento do subalterno é dificultado pelo imperialismo, esse é um problema pensado pelo Grupo de “Estudos Subalternos” que se conduz por “uma prática textual radical de diferenças”, diferença marcada pelo povo subalterno. Outro ponto trazido por Spivak (2010) quanto à questão do subalterno é a ‘tarefa de medir silêncios’, termo desenvolvido por Pierre Macherey, o qual ressalta a importância de observar o que o trabalho não pode dizer, porque isso faz parte de um movimento para assegurar o silenciamento.

Nessa situação, conforme a autora, “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Em se tratando, então, de uma mulher, pobre e negra três variáveis estão em jogo. Diante disso, o intelectual pós-colonial deve aprender a falar ao sujeito subalterno e não em nome desse sujeito. Ademais, o lugar de desenvolvimento da crítica pós-colonial seria o espaço em branco que deve ser preenchido pelo Outro da história.

Para além de o intelectual falar ao sujeito subalterno, salientamos a extrema relevância desse sujeito teorizar sobre si, sobretudo, o sujeito feminino. Em “O que é lugar de fala? ”, Djamila Ribeiro (2017) explana sobre a importância de as mulheres negras se auto definirem. O histórico da mulher é de sempre ter sido pensada em comparação ao homem, ser o Outro do homem, trazendo a ideia de Simone de Beauvoir. Assim, a relação dos homens com as mulheres sempre foi de dominação e submissão, a mulher vista como objeto.

No caso da mulher negra, e para dissertar sobre isso Ribeiro (2017) interpela Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, que segundo Kilomba ocupa um terceiro espaço, espaço vazio que provoca

invisibilidade teórica e política e dificulta que essa mulher seja vista como um sujeito. Posto isso, Ribeiro (2017) esclarece a necessidade de deslocar o pensamento hegemônico com a construção de novos lugares de fala. Logo, a normatização hegemônica oculta a realidade da mulher negra e por isso há a necessidade de marcar esse lugar de fala que vem sendo apontado pelo feminismo negro. Assim:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com quem homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. (RIBEIRO, 2017, p. 70)

Esse lugar social impede a ocupação dos espaços, desse modo, as produções desses grupos não possuem visibilidade e legitimidade. Esse é o caso de escritoras como Conceição Evaristo, afro-brasileira, uma mulher negra que lutou e luta para ter seu espaço no âmbito da literatura e que relata recorrentemente a dificuldade imposta pelo fato de ser mulher e negra, posicionando-se contra as opressões raciais, de classe e de gênero.

Outro caso é o de Cristiane Sobral, escritora, atriz e professora pós-graduada em Educação com ênfase em ensino das artes. A escritora nasceu na zona oeste do Rio de Janeiro, no bairro Coqueiros, em 1974, mas mora em Brasília. Iniciou-se nas artes em 1989 e até 1998 teve como prioridade sua formação profissional, foi a primeira atriz negra a se formar em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Na literatura ela iniciou em 2000, quando principiou sua participação na publicação *Cadernos Negros*, a partir do volume 23. Escreveu, durante algum tempo, uma coluna sobre crítica teatral para a revista brasileira *Tablado*.

374

Sobral possui entre suas publicações as seguintes obras: *Uma boneca no lixo*. [s.d.]; *Não Vou Mais Lavar os Pratos* (2010); *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. (2011); *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz* (2014) e *O tapete voador* (2016).

DO CORPO À MENTE: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA MULHER NEGRA

De acordo com Kathryn Woodward (1997), as identidades são edificadas pela marcação da diferença de sistemas simbólicos e formas de exclusão social, sendo que esses modos de diferença se estabelecem a partir de sistemas classificatórios que dividem uma população entre dois grupos: nós e eles. Essa diferença pode ser estabelecida de modo negativo, no sentido de exclusão, mas também de forma positiva, ao ser celebrada. No entanto, o empecilho reside no fato de, nos sistemas de representação, um dos elementos ser considerado a norma e o outro o “outro”.

Essa identidade sobre forma de exclusão é marcada por Kabengele Munanga (2009), ao tratar da identidade negra estamos falando de modo mais alargado de uma identidade política da população brasileira excluída do exercício total da cidadania e de participação política e econômica. Refletir sobre a identidade negra é ponderar também sobre negritude que, segundo Munanga (2009), não se liga apenas à cor da pele, mas ao fato de determinado grupo humano ter passado por todas as formas de desumanização e terem suas culturas negadas e destruídas.

A negritude, então, “[...] torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e suas culturas negadas.” (MUNANGA, 2009, p. 20). Nesse sentido, o discurso sobre a identidade negra, que possui por base a negritude, passa primeiro pela inferiorização do corpo negro, antes de chegar à mente, o espírito, à história e à cultura, conforme esse autor. Desse modo, enveredamo-nos neste trabalho por uma leitura de representações literárias em que um traço estético do corpo negro constantemente menosprezado liga-se à consciência desse corpo.



Principiando pelo conto “Pixaim”, essa narrativa foi publicada pela primeira vez nos Cadernos Negros, volume 24 (2001). A estória traz as memórias de uma mulher negra que se situa em Brasília, numa segunda-feira, quinze anos após o primeiro alisamento definitivo do cabelo. Narrado em 1ª pessoa, essa mulher apresenta a lembrança de momentos vividos no Rio de Janeiro, em um bairro de subúrbio da zona oeste, com tempo definido como “qualquer dia da semana”. Ela relata, inicialmente, a primeira vez que em que “foram violentadas minhas raízes” e fala sobre a fragilidade e a dor.

Apesar dessa pressão, era uma criança que gostava do seu cabelo tal como era, possuindo uma mãe branca, pois ela afirma “Minha mãe me amava muito, é verdade, mas não percebia como lidar com nossas diferenças” (SOBRAL, 2011a, n.p.). A menina agora mulher, traz uma lembrança que faz parte do sonho coletivo da menina negra que é ter o cabelo liso, obviamente, que por pressão social: “Uma amiga negra que eu tinha costumava amarrar uma toalha na cabeça, e andar pela casa, fingindo que tinha cabelo liso e dizia que o sonho dela era ter nascido branca (Ibid., n.p.)”. Isso se relaciona diretamente ao sentimento de inferioridade que o negro possui.

Para isso trazemos Frantz Fanon (2008) que em sua obra célebre *Pele negra, máscaras brancas*, explicita a seguinte reflexão: “[...] para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (2008, p. 28). Segundo Fanon (2008), o comportamento do negro se parece com um tipo neurótico obsessivo, pois há a tentativa de fugir da própria individualidade devido a ser prisioneiro de sua subalternidade, assim como o branco é orientado neuroticamente pelo convencimento de sua superioridade.

Fanon (2008) relata a interpretação de um sonho de um negro, em que, após passar por um caminho e por barreiras, encontra brancos e percebe que também é branco. A leitura que o autor faz desse sonho é que há um desejo inconsciente de ser branco, e, para além disso, esse negro sofre de um complexo de inferioridade. Portanto, se esse indivíduo possui essa vontade, isso tem relação direta com a sociedade em que vive, pois esta mantém tal complexo com a afirmação de superioridade de uma raça. Nesse sentido, para Fanon (2008), esse seu paciente deve ser ajudado a “conscientizar seu inconsciente”, a fim de afastar a ideia de embranquecimento.

375

No caso da personagem do conto “Pixaim”, a menina não queria se outra coisa a não ser o que era, ela declara “Eu achava estranho. Não percebia como alguém poderia ser algo além daquilo que é (Ibid., n.p.)”. Então, a personagem cita o primeiro instrumento utilizado “para fazer o crespo ficar ‘bom’” que foi o pente quente, utilizado porque haveria uma festa. Esse pente trouxe queimadura no ombro, pois a menina resistia, e foi em vão, pois choveu, nesse momento a menina ficou feliz e a mãe brava “porque eu estava parecendo comigo, de um jeito nunca antes visto (Ibid., n.p.)”.

Após esse episódio, a menina passou por um tempo usando o cabelo do modo como queria, mas surgiu o “henê”, trazido por uma vizinha: “[...] um creme preto usado pelas negras do subúrbio do Rio de Janeiro, que alisava e tingia os crespos (Ibid., n.p.)”. Esse, segundo a menina, foi a sua primeira sessão de tortura. Ela tentou resistir, chorou, mas foi obrigada, e a partir desse momento a menina começou a não ter mais autoestima, tendo em vista que recebia todos os xingamentos das pessoas próximas até “Eu era tudo de péssimo, ingrata, desgosto da mãe, má, bruxa. Meus irmãos me chamavam de feia, Bombril, macaca. Era o fim (Ibid., n.p.)”.

Nesse meio tempo, a menina percebe qual o objetivo da mãe em tentar embranquecê-la: sobreviver à discriminação por ser rejeitada. Ela era a mais negra dos três irmãos, rebelde e com cabelo mais encrespado, chamado de ‘pior’. Ela afirma que “Às vezes eu acreditava que o meu nome verdadeiro era pixaim (Ibid., n.p.)”. Esse nome pejorativo e negativo dado ao cabelo crespo. Essa menina, como afirma no conto, passou a vida tentando afirmar sua identidade negra por meio do cabelo, mas isso sempre lhe foi negado. A narradora-protagonista encerra o conto declarando:

Quinze anos depois, em Brasília, no coração do planalto central, é segunda-feira, dia de começos. Uma mulher madura de olhar doce e fértil vê sua imagem no espelho e ajeita com cuidado as tranças corri-

das, contemplando com satisfação a história escrita em seu rosto e a beleza que os pensamentos dignos conferem à sua expressão. É uma mulher livre, vencedora de muitas batalhas interiores, que se prepara para a vida lutando para preservar a sua origem, pois sabe que é a única herança verdadeira que possui. Ela aprendeu e jamais esquecerá. A gente só pode ser aquilo que é. (Ibid., n.p.)

Por outro lado, no conto “Cauterização vemos uma outra perspectiva de afirmação de identidade da mulher negra, tendo em conta que se trata de uma mulher que busca embranquecer a todo custo através de vários elementos, sobretudo, o cabelo. Conforme Bel Hooks:

[...] as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado. A maioria de nós não foi criada em ambientes nos quais aprendêssemos a considerar o nosso cabelo como sensual, ou bonito, em um estado não processado. (HOOKS, 2005, p. 4)

Esse é o processo que se desenrola com a personagem do conto “Cauterização”, de perceber o seu cabelo natural. O conto começa com a definição de cauterização por parte de um narrador que se coloca na primeira pessoa do plural: “Um processo intensivo de reestruturação dos fios que promete a solução para os chamados “cabelos desapontados”. (SOBRAL, 2011b, n.p.)” O narrador antecipa que conheceremos uma protagonista e deveremos observar os meios energéticos que ela utiliza para corrigir os cabelos. Relaciona, então, o cabelo com a psicologia, em que as mudanças capilares estariam ligadas à tentativa de tentar se enquadrar no padrão imposto e é isso que vemos com a personagem.

376

Na primeira parte intitulada “Desperdício” observamos a personagem Socorro num primeiro espaço que é o salão, ela passa a tarde alisando os cabelos no secador e chapinha, mesmo sendo um dia de chuva, visto que iria para uma festa e não poderia chegar de “cabelo duro”: “Chegar à festa com o cabelo duro era dar confiança àqueles que tinham tanto prazer em olhar gente como ela com desdém (Ibid., n.p.)”

A segunda parte intitulada “Disfarce” trata da obrigação de ser simpática que Socorro possuía, a fim de compensar o fato de ser negra. Ela representa o que Fanon (2008) abordou, há um desejo de ser branca: “Desde que começou a brincar com “barbies” brancas alimentou o desejo de conquistar um marido clarinho como os galãs de novela, ou então parecidos com os príncipes arianos das histórias de contos de fada que lia (Ibid., n.p.)”, a protagonista tenta minimizar dizendo que quando mais nova era mais clara e foi escurecendo com o tempo. Utilizava artifícios como filtro solar, acreditava no Deus branco, sonhava com o casamento católico, comia pouco para não ressaltar as nádegas, evitava as rodas de samba e cerimônias afros, mantinha a discrição falando baixo, rindo sem exagero, ou seja, tentava de todas as formas disfarçar sua negritude.

Em determinado momento da narrativa, Socorro está a caminho da festa em seu carro branco quando é fechada por um ônibus, o qual era dirigido por um motorista negro que a chama de “negrona barbeira”. Isso a transtorna tanto que ela sai do carro em plena chuva para discutir com o homem. Assim, “Socorro estava perdendo a cabeça, aquela cabeça branca que costumava usar de vez em quando para tentar sobreviver num mundo que insistia em propagar a crença de que “não existe negro” (Ibid., n.p.)”. Então, ao ver a transformação de Socorro:

[...] Jorge, estava perplexo. O motorista enxergou Socorro, uma mulher completamente cauterizada, de um modo nunca antes visto. Pensou na realidade absurda de um homem negro que nunca encontrou uma mulher negra com quem pudesse casar, e ainda tinha que agüentar acusações injustas que diziam que ele preferia mulheres brancas. (SOBRAL, 2011b, n.p)



A protagonista permanece assustada e chorando, quando, então, tira um objeto da bolsa, que depois se reconhece ser uma tesoura, ela começa a cortar o cabelo, tira a meia calça branca, o resto da maquiagem e sentiu, segundo o narrador, a dor do seu nascimento. O conto finaliza com a junção de Socorro e Jorge, que se beijam e isso faz com que outras pessoas também se beijem. Esses atos de Socorro são transgressores por ir de encontro às normas instituídas pela sociedade, do padrão estabelecido como o correto. Assim também é a atitude da personagem do conto “Pixaim” que mesmo após momento repressor retorna as suas raízes. Esse é primeiro passo para uma vida descolonizada e libertadora. Como afirma Bel Hooks (2005):

Em uma cultura de dominação e antiintimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nós mesmos e com os nossos corpos, uns com os outros. Especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que freqüentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração. (HOOKS, 2005, p. 8)

CONCLUSÃO

Compreendemos, neste trabalho, que a afirmação da identidade negra pelo cabelo é apenas um viés dessa busca de negritude, por parte das mulheres negras, mas esse é um traço essencial que é trazido por Cristiane Sobral a esses dois contos, especificamente. Em “Pixaim”, com uma mulher que se afirma desde nova, mas pela pressão social tem que se enquadrar no padrão de beleza liso, já em “Cauterização” com outra mulher que tenta se embranquecer em todos os sentidos a fim de sofrer menos diante das discriminações. Em ambos os contos as personagens encontram-se em suas identidades por meio do uso do cabelo natural ou até das tranças.

377

Alertamos, no entanto, que essa transformação não deve e não fica no campo apenas da mudança estética, isso se estende à consciência tomada pelas personagens após essa mudança. Assim, concluímos com Munanga (2009) que nos aponta:

Graças à busca de sua identidade, que funciona como uma terapia do grupo, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua *negritude* antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade. (MUNANGA, 2009, P. 19)

À visto disso, notamos nos textos literários apresentados que a mudança de um atributo físico leva a uma transformação interna e possui relação intrínseca com a construção de identidade de mulheres negras, construção que desafia os padrões impostos e que se dá em meio a um contexto de inferiorização.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*, v. 6, n. 2, p. 146-153, Porto Alegre, jul./dez. 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOOKS, Bell. Alisando nossos cabelos, *Revista Gazeta de Cuba*. Unión de escritores y Artista de Cuba, 2005. Disponível em : <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>.



LITERAFRO. *Cristiane Sobral*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/203-cristiane-sobral/> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOBRAL, Cristiane. *Conto de Cristiane Sobral - Pixaim*. 2011a. Disponível em: <https://cristianesobral.blogspot.com/2011/01/pixaim-conto-de-cristiane-sobral.html/> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

SOBRAL, Cristiane. *Conto de Cristiane Sobral - Cauterização*. 2011b. Disponível em: <https://cristianesobral.blogspot.com/2011/03/conto-cristiane-sobralcauterizacao.html/> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



OUTRAS MACABÉAS: UMA NOVA PERSPECTIVA DE REPRESENTAÇÃO DA MULHER NORDESTINA NA PRODUÇÃO DE MARILENE FELINTO.

Isabela Cristina do Nascimento¹

APRESENTAÇÃO

A representação de personagens nordestinos, de modo especial, de sujeitos migrantes foi muito explorada pela ficção brasileira em diferentes momentos e vertentes literárias. Autores como Antônio Torres, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos são expoentes desse tipo de produção e trouxeram, cada um à sua maneira, o árido do sertão para o centro do palco, ilustrando os modos de viver do sertanejo e suas andanças em busca de sobreviver à seca, à fome e aos desmandos dos donos de terra.

A partir do modernismo, os problemas enfrentados pelo povo nordestino foram abordados sob um viés crítico e a temática regionalista adquiriu um lugar próprio no conjunto da ficção brasileira. Segundo Silviano Santiago (1989, p. 19) “A descoberta do subdesenvolvimento pela geração de 30, que retirou o país do parafuso ufanista, era a garantia histórica para uma política do país-em-desenvolvimento a partir dos anos 50”

Com a proliferação de obras do gênero, a crítica se debruçou sobre essas produções a fim de analisar as diferenças, semelhanças e perspectivas adotadas pelos autores na construção de personagens, levando em conta o modo como eram representados, se, a partir de um olhar sensível e comprometido ou a partir de um olhar distanciado e xenofóbico, “[...] um espaço bastante rico para a análise da representações do outro é a literatura regionalista” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 21).

379

A preocupação com a perspectiva adotada na representação do sujeito marginalizado não desapareceu com o fim da geração de 30 e segue influenciando o estudo de narrativas contemporâneas, pois ainda hoje, apesar de raros, os perfis nordestinos despontam na ficção brasileira, seja na vivência dentro do sertão, seja assumindo a condição de retirante nos grandes centros urbanos – movimento deflagrado pelo processo de industrialização dos anos 50. Todavia, a crítica literária tão restrita ao trato de obras consagradas pelo público por vezes negligenciou a escrita de autores e autoras que, em relação ao que produziram e tematizaram, são relevantes para se pensar a pluralidade de representações do migrante nordestino. É o caso da ficcionista publicada nos anos 80, Marilene Felinto.

De origem pobre, a escritora pernambucana migrou para São Paulo junto com a família aos treze anos de idade. Na metrópole paulista formou-se em Letras e seguiu carreira no Jornalismo obtendo grande reconhecimento com seu trabalho de colunista na Folha de São Paulo. Marilene se destacou no meio jornalístico porque sua escrita era dissonante e rebelde, sem se curvar à censura sempre esteve engajada com a denúncia de diversas formas de exclusão e injustiça social. Tal modo de se posicionar também está em seu fazer literário que, atrelado à capacidade de subjetivação e intimismo narrativo, faz de seus dois primeiros romances: *As mulheres de Tijucoapapo* (1982) e *O lago encantando de Grongonzo* (1987), narrativas originais no que tange à construção de mulheres nordestinas e desconstrução de tradições e estereótipos.

¹ Licenciada e Bacharel em Letras Português-Espanhol pela Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Pós-graduanda no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na mesma instituição. (Mestrado) stricto-sensu, bolsista CAPES. nascimentoisabelacristina@yahoo.com.br

Em um primeiro momento, localizaremos a produção felintiana no conjunto da ficção brasileira tendo como base o trabalho de Tânia Pellegrini a respeito da produção cultural dos anos 80 e, em um segundo momento, destacar-se-á as singularidades da construção das protagonistas Rísia e Deisi. Como aporte teórico-crítico estarão os estudos do feminino na literatura e da representação da personagem nordestina desenvolvidos por Regina Dalcastagné, Adriana Barbosa Araújo e Juliana Santini.

VOZES DA MARGEM

Com a primeira publicação de *As mulheres de Tijucoapapo* em 1982, Marilene tão jovem alcançou grande reconhecimento de leitores no Brasil e no exterior. O romance – que é o relato da protagonista Rísia enquanto retorna para o sertão – foi traduzido para o inglês, holandês e francês e rendeu à autora a premiação na categoria Autor revelação do Prêmio Jabuti de 1982 e também a premiação pela União Brasileira de escritores no mesmo ano. Apesar de toda notoriedade obtida com o *boom* de seu lançamento, a obra não fora amplamente aclamada, sua recepção esteve embasada em fatores específicos, pois atrelou-se à carreira jornalística de Felinto e ao crescente interesse acadêmico pela questão da autoria e personagem feminina. Nesse sentido, o romance esteve ancorado em um apreço por parte da elite intelectual. É o que aponta Adriana Araújo (2006, p.136):

A repercussão dessa obra de Marilene Felinto acontece de um modo muito peculiar. Há uma recepção no âmbito dos cursos de pós-graduação que privilegiam a relação Literatura e Mulher, e uma grande repercussão no meio jornalístico no qual é conhecida por sua atuação como cronista. Há ainda uma outra recepção no meio acadêmico americano que acontece a partir de 1994, quando o romance é traduzido para o inglês e publicado pela Universidade do Nebraska.

380

A despeito das posteriores edições de *As mulheres de Tijucoapapo* – uma delas publicada em 2004 pela editora Record – as novas inserções da obra no mercado não obtiveram considerável recepção. Recentemente, ao participar da FLIP² Marilene (2019) enfatizou: “Nunca estive na lista dos livros mais vendidos da revista manipuladora e majoritária X. Também não estou nas páginas da revista de cultura em voga hoje, chique, lida pela burguesia intelectual. E não estarei na tela dos programinhas literários dos canais de TV a cabo ou abertos.”

O segundo romance, *O lago encantado de Grongonzo* (1987), conta com apenas duas edições³ e, no âmbito acadêmico ou do público geral, passa despercebido desde sua primeira publicação. Ao procurar menções à obra em trabalhos críticos o que encontramos são alguns artigos e dissertações que o vinculam a demais romances com o intuito de tratar questões de gênero e raça das protagonistas. O mesmo acontece ao pesquisar resenhas, comentários e resumos na plataforma virtual, a busca revela apenas uma sinopse de identificação da obra em um site de leituras e sugestões literárias.

O período de publicação dos dois romances de Marilene foi marcado por transformações importantes no cenário cultural brasileiro que interferiram na produção e recepção literária. De acordo com os estudos realizados por Tânia Pellegrini (1999) sobre a relação literatura e sociedade dos anos 70 e 80, a partir da década de 70 é estabelecida uma forte ligação da literatura com a mídia e demais formas artísticas, no entanto, cresce consideravelmente o protagonismo da TV, da imagem e da música em detrimento da atividade literária e o campo editorial se torna cada vez mais agressivo e mercantilista, pois o leitor passa a escolher os livros a partir do que o mercado direciona e não de acordo

2 Excerto retirado do texto lido pela autora no dia 13/07/2019 em sua participação na Festa Literária Internacional de Paraty, que nesta edição homenageou Euclides da Cunha. Na ocasião, a autora dedicou sua fala aos escritores periféricos e pouco conhecidos espalhados pelo Brasil.

3 O romance foi lançado pela Editora Guanabara, em 1987 e pela Editora Imago, em 1992.



com suas preferências. O fazer literário torna-se produto, refém da indução midiática e da produção desmedida e pouco criteriosa.

Pellegrini também destaca que o perfil do escritor nos anos 80 devia ser construído tomando como referência o estilo de ficcionistas legitimados pelo público, ou seja, era necessário nutrir características análogas para garantir a estima dos leitores e bons resultados na vendagem. Nos termos da pesquisadora, consistia em “apostar no conhecido”. Por ser dona de uma dicção e estética muito particulares, a estratégia de seguir o estilo de outros autores por si só afastava Felinto do viés *mainstream*, no entanto, a questão se complexifica quando problematizamos a presença predominante da autoria masculina assinando as obras consideradas expressivas naquele momento – a saber, Jorge Amado, Raduan Nassar, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu –, ou seja, Marilene enquanto mulher também não se adequava às tendências do mercado.

Ainda que a personalidade irreverente da autora – que é avessa aos esquemas e jogos de interesse que circundam o mercado editorial – influencie na projeção de seus romances dentro do campo literário, não se pode negar a existência de preconceitos, sexismo e subjugações que circunscreveram sua produção. Marilene é mulher negra, nordestina e retirante e cria em suas narrativas protagonistas que espelham suas próprias vivências, isto é, são figuras atípicas diante da hegemonia literária que compôs e ainda compõe tanto a dimensão autoral quanto a dimensão dos sujeitos ficcionalizados⁴ no Brasil.

Os romances da escritora carecem de um estudo profícuo que extraia os significados e nuances presentes na linguagem estilizada e subjetiva de suas narrativas. Segundo o crítico Dau Bastos (2013, p.61):

Para descer até as profundezas do texto de Marilene, precisa se libertar do prosaísmo, assim como dos vícios da linguagem midiática, em prol da entrega a movimentos espiralados dentro de uma língua estranha, agressiva e esmigalhada, a ser reconstruída.

381

O caminho aberto por Felinto foi trilhado por ficcionistas do século XXI que trouxeram novamente a representação do nordestino e do sertão para a ficção. A autora intersecciona a existência apática de Macabeá⁵ com as novas produções. Escritores como Ronaldo Correia de Brito, Maria Valéria Rezende, Marcelino Freire e Jarid Arraes revisitam o regionalismo desconstruindo estereótipos e ressignificando o espaço e seus problemas a partir do tratamento sensível de questões como gênero, sexualidade, raça, estrato social e outras formas de opressão.

Vale destacar a ficção de Maria Valéria Rezende, pois seus textos também retratam o deslocamento de mulheres nordestinas e possibilitam ao leitor penetrar o olhar corajoso e sensível das personagens, é o que encontramos em romances como *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016). Ao discutir a obra de Rezende pensando a construção do outro nordestino em *A hora da estrela*, Juliana Santini apresenta o seguinte questionamento

Se *A hora da estrela* inaugura essa discussão por meio de um personagem-escritor que condensa em uma única instância voz e escrita, o que instrumentaliza a autorreflexividade que se vem discutindo, **cabe perguntar de que modo a representação do nordestino pobre na literatura brasileira produzida desde os anos oitenta do século XX incorpora, tematiza ou problematiza a dimensão da alteridade na narrativa.** (2018, p. 14, grifo nosso)

4 A esse respeito, consultar o mapeamento realizado por Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília que compilou 258 obras publicadas pela Rocco, Companhia das Letras e Record entre 1990 e 2004 – primeira etapa da pesquisa. A segunda etapa terminou com 692 romances compilados incluindo outros dois períodos de publicação: 1965 – 1979 e 2002 –2014 com o objeto de localizar quem é o personagem que habita o romance brasileiro contemporâneo.

5 Protagonista do romance *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector.

Como possibilidade de resposta à pergunta cabe dizer que os romances de Felinto são textos basilares para se pensar a dimensão da alteridade nordestina a partir dos anos 80, e, por serem representativos nesse sentido é que não podem continuar alijados das discussões. A autora rompe com as rotulações da migrante nordestina porque suas personagens – assim como ela – exprimem uma nova forma de dar voz aos que vêm das margens.

OUTRAS MACABÉAS

Em linhas gerais, o romance *As mulheres de Tijuco-papo* conta a história da personagem Rísia, uma pernambucana que migrou ainda menina com o pai e os irmãos para a cidade de São Paulo e depois de crescer nos subúrbios da metrópole decide retornar em busca das origens da mãe: “Estou indo embora da cidade onde me fiz mulher mas para onde cheguei criança” (2004, p.120). O presente da narrativa é marcado pelo relato epistolar⁶ de Rísia enquanto se desloca de São Paulo à Tijuco-papo. Sua vivência na cidade grande e as lembranças da infância agreste são trazidas nas memórias que a protagonista entremeia com a narração de seu trânsito que durou nove meses.

O primeiro aspecto proeminente do romance diz respeito à atribuição de voz à protagonista. É pelo relato de Rísia que o leitor conhece seus sentimentos de revolta e dor e viaja com a personagem pelos diferentes espaços representados. Não se trata de qualquer voz narrativa, a entonação assumida por Rísia é agressiva, feroz e bastante atípica no conjunto da ficção brasileira, pois grande parte das personagens femininas performa com moderação:

Com exceção, entre outras poucas, de uma Carolina Maria de Jesus, personagem e autora de *Quarto de despejo* (1960), que impõe seu corpo roto diante dos vizinhos da favela ou das autoridades que quase nunca aparecem; de uma Rísia, narradora de *As mulheres de Tijuco-papo* (1980), de Marilene Felinto, que vocifera seu ódio e sua vontade de matar enquanto se embrenha pelo interior do país, ou de algumas protagonistas dos romances de Elvira Vigna, que têm as mãos sempre sujas de sangue, as mulheres são relativamente dóceis em nossa literatura. Podem fazer intrigas, ser traiçoeiras ou desleais, mas, de um modo geral, sabem o seu lugar. (DALCASTAGNÈ, 2012, p.138)

Ao realizar o estudo diacrônico da representação do migrante nordestino na Literatura brasileira, Adriana Barbosa (2006) aponta as transformações e/ou continuidades observadas na construção de cada autor e também mapeia a atribuição de voz e focalização. A pesquisadora ressalta que não há uma linha evolutiva em relação à narrativa em primeira pessoa, pois, enquanto a obra *Essa terra* (1976) de Antônio Torres possui o primeiro narrador migrante nordestino de uma prosa⁷, no ano seguinte Clarice Lispector lança *A hora da estrela* (1977) com uma narração em terceira pessoa irônica e elitista da história de Macabeá, a migrante nordestina que vive no Rio de Janeiro.

Em 1982, Marilene é a primeira autora a construir uma mulher retirante que narra sua própria história, o que é relevante por ser a legitimação de vozes marginalizadas e por haver o desvelamento da dimensão feminina sobre a vivência urbana⁸ que é hegemonicamente masculina: “A personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.172), assim como sobre a vivência agreste, que historicamente foi representada pelo olhar dos homens:

6 Inicialmente a protagonista tem como interlocutora a amiga de infância Nema, mas posteriormente a carta também parece endereçada aos pais.

7 Em 1956, João Cabral de Melo Neto construiu Severino como eu lírico/narrador de Morte e Vida Severina.

8 A primeira etapa do mapeamento de Regina Dalcastagnè revela que 82,6% dos romances analisados tem como cenário os grandes centros urbanos.



A escrita do sertão ou sobre o sertão se constitui, na história da literatura brasileira, de forma hegemonicamente masculina – exceção feita a Rachel de Queirós – e se o sertão se desenha na construção de um imaginário ligado a signos masculinos, também é verdade que o cânone reitera uma perspectiva que se associa à fala de homens. (SANTINI, 2018, p.102)

A personagem fronteira, ao impor sua voz e revelar as sensações experimentadas frente a dois universos que raramente comportaram a perspectiva feminina, rompe dois silêncios. Um segundo aspecto que chama a atenção está no nível da história, embora seja uma migrante obrigada a lidar com as diferenças de cor, classe social e linguajar que encontra na metrópole, Rísia não fica refém de sua condição primeira.

Superando as barreiras da exclusão e da falta de oportunidades alcança uma formação acadêmica. A personagem vive em um subúrbio mas possui amigos da elite e frequenta os bares do Higienópolis paulista. Ainda que se sinta estranha diante de lugares feitos para a classe alta, é transgressor o fato de ocupá-los. No excerto abaixo é possível observar a situação paradoxal que vive a personagem, pois, ao mesmo tempo que não se sente pertencente em meio à elite, também apreende a distância intelectual e social que se instala entre ela e seus iguais nordestinos

O Higienópolis paulista é onde se bebem guaranás inteiros. E o onde estão as pessoas que já leram os livros que li. E é isso que me dana. É saber que quem vai ler os livros que lerei não é Nema – Nema não fala inglês –, não é Ilsa, a empregada doméstica, não é sequer minha mãe, não é muito menos o esmoler na ponte. É essa gente que depois discutirá a goles de coca-cola inteira no Higienópolis paulista. Cansei de gastar meu dinheiro em táxis para ir e vir das festas do Higienópolis paulista. (2004, p.127)

Nessa esteira, atrela-se à sua condição fronteira um outro aspecto relevante, a personagem não possui – e talvez nunca tenha possuído – a ingenuidade de acreditar que São Paulo é sinônimo de progresso e plenitude, ideia que está presente no imaginário de seus conterrâneos. Desde sua chegada na cidade, Rísia sabia que a situação seria precária e precocemente sentiu saudade da terra natal, pois apesar de todas as dificuldades não havia perdas identitárias na permanência em Recife. “Mas São Paulo jamais seria o paraíso dos panfletos que distribuíam sobre ela lá na coitada Recife” (2004, p.105), sua visão realista e descrente explica as ferrenhas críticas que tece à metrópole em seu relato.

383

Semelhante sensação acomete a personagem do segundo romance, *O lago encantado de Grongonzo*. Deisi é outra pernambucana que migrou para um grande centro e viveu a juventude e o início da maturidade nesse espaço. A personagem também ascendeu profissionalmente – apesar da precariedade de sua migração – e tornou-se advogada, no entanto, experimenta um enorme vazio interior decorrente de seus sucessivos deslocamentos e de sua desilusão com a metrópole. O excerto abaixo revela o ceticismo da protagonista diante da realidade que a circunda e que envolve também seu exercício profissional: “É simples. Se sou uma grande advogada, sou dos assassinos. Ouviu bem? Dos mesmos que perdem os dedos nas fábricas de tecelagem de Paulista, tão miserável que podia ser cortada do mapa” (2004, p. 132).

Ao contrário de Rísia, a estrutura narrativa está ancorada no momento em que Deisi – já restabelecida em seu lugar de origem – recebe a notícia de que os amigos com quem viveu na cidade planejavam lhe fazer uma visita. É a suposta visita que desencadeia todas as angústias, mágoas e revoltas que ela tentava há muito tempo deixar para trás: “Tinha pelo menos um lugar no mundo de que ela não queria mais nada: o das falsas gentilezas, o das afinidades fuleiras, o de onde vinham amanhã visitas em férias, amigas preferidas, primeiros namorados” (1992, p.25)

Um segundo aspecto é o fato da personagem não ser a narradora de sua história, mas, ainda sim possuir o domínio da narrativa. Trata-se de uma interessante operacionalização da focalização interna. No *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), focalização pode ser entendida como:

[...] a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc), atinge a sua *qualidade*, **por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação.** (REIS, LOPES, 1988, p.247, grifo nosso)

Retomando a alusão a Macabéa, a nordestina Deisi também é narrada por uma voz em terceira pessoa, porém, ao contrário da personagem de Lispector, está sob o olhar de um narrador comprometido com o desvelamento de sua subjetividade e que mobiliza as técnicas do romance psicológico a seu favor. Para exemplificar, no trecho a seguir o narrador descreve – com rasgos de um discurso indireto livre – a virulência e a liberdade dos pensamentos de Deisi ao observar o marido sentado em uma cadeira:

- Ein, Levi? Ela quase disse. Pois como podia um homem? Como podia um homem guardar aquela coisa murcha entre as pernas? Um chocalho mudo. Ela, não, que era plana ali onde se devia ser, o entre-as-coxas, o lugar do incômodo, do passo, do entre-passo, do movimento. Os peitos, não, que eram sempre eretos no mundo. Agora, os homens? Eram heróis envergonhados. Aquela coisa baixa que seu homem carregava entre as pernas era envergonhada como um velho que sabe que foi ereto. Era uma ruga, não era? (1992, p. 22)

Por fim, o terceiro aspecto relevante que aparece nos dois romances está relacionado ao retorno traçado pelas personagens. Conforme já mencionado, não há na trajetória de Rísia e Deisi marcas de grandes fracassos ou situação de extrema pobreza que pudessem ser motivo para suas partidas da cidade grande. Ao decidirem retornar às origens e restabelecer vínculos identitários, as protagonistas recusam a urbe e ressignificam o deslocamento de regresso dos sujeitos nordestinos. Regina Dalcastagnè (2012), ao analisar a presença do espaço urbano na ficção contemporânea, discute as novas motivações e desejos que impellem os sujeitos a deslocar-se a partir dos anos 70:

Quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande [...] é o homem, ou a mulher, que volta para enterrar os fantasmas do passado, colocando justamente em questão a divisão entre o Brasil agrário e o urbano (como em *O cachorro e o Lobo*, de Antônio Torres, ou em *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto) (p.110/111)

É o que ocorre com as personagens felintianas, contaminadas pela vivência urbana sentem a necessidade de se deslocar novamente não somente para enterrar os fantasmas do passado como também para reencontrar suas identidades, seja travando uma guerra contra São Paulo – como faz Rísia – seja refazendo a morada no sertão sem grandes ambições – como faz Deisi. Não se trata de um retorno forçado e nem marcado por urgências, pois a atitude de deslocamento parte das vontades interiores de cada uma.

Além disso, a volta das protagonistas expressa a diversidade de relações – nem sempre positivas – que podem ser estabelecidas entre o nordestino e o local eleito como redentor. São personagens que promovem ao mesmo tempo uma considerável conquista da metrópole e uma desconstrução de sua idealização. Oscilando entre o desejo de inserção e o alheamento social, as protagonistas repudiam a imponência sudestina porque não se contentam em serem parcialmente pertencentes, e, ainda que seus regressos também estejam atrelados à desilusão experimentada nas relações pessoais⁹, há uma autonomia inerente à decisão de partir, uma vez que a escolha de não resignar-se diante daquela situação expressa liberdade.

9 Ambas as protagonistas deixam transparecer as desilusões amorosas experimentadas em relações conjugais. Rísia é abandonada e Deisi é traída pelo parceiro e por uma das amigas metropolitanas.



O fato é que aqui vou eu, mulher sozinha pela estrada. Meu começo ficou lá para trás serras e serras. Tive de vir. Saí porque não havia um lugar sequer que me coubesse. Saí porque o homem que me amava e eu amava resolveu se morrer e eu fiquei sujeita a vários perigos. (2004, p.78)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo dedicou-se a apresentar, panoramicamente, os aspectos presentes nos dois primeiros romances de Marilene Felinto que apontam para uma nova perspectiva de representação do migrante nordestino bem como de sua alteridade que foi, por vezes, silenciada e estereotipificada na literatura. Ademais, buscou-se localizar a produção da autora no conjunto da ficção brasileira revelando o apagamento de seus romances e o hiato de trabalhos críticos acerca das personagens e narrativas que os compõem. Desse modo, é válido o surgimento de discussões que, assim como esta, tragam para o cenário autores e personagens relegados às margens.

A construção ficcional de Marilene evidencia a retirante nordestina de modo transgressor se comparado à ficção anterior e este viés de representação não se dá somente pela atribuição da voz em primeira pessoa à protagonista. Seu segundo romance possui uma narrativa em terceira pessoa que confere subjetividade à personagem e elimina as marcas de exotismo e subjugação.

Suas personagens, ao contrário de Macabéa, não são mais o outro porque detém o domínio de suas histórias. Além disso, Rísia e Deisi são mulheres que se rebelam, sofrem, gritam, amam, estudam e se impõem, subvertendo o histórico de resignação feminina que existe na ficção brasileira. O retorno traçado pelas protagonistas revela as diferentes conexões que são estabelecidas entre os sujeitos marginalizados e a cidade grande, e, apesar de retornarem para a vida agreste, o fazem a partir da liberdade de caminhar que também possibilita a recusa da metrópole.

385

Ambas carregam as marcas e as dores do não-pertencimento regional, mas também dos conflitos inerentes ao ser mulher pobre, nordestina e negra na sociedade. Tratando de questões caras ao contexto social de uma maneira intimista e sensível, a escrita de Felinto contribui para a pluralidade que falta à literatura, pois a autora não traduz com suas personagens um perfil de todas as mulheres nordestinas, no entanto, traz à tona formas autênticas de apresentar suas vozes e experiências. Condensando a discussão proposta, vale citar um excerto do ensaio de Regina Dalcastagnè (2012) em que discute as personagens Macabéa, Hermila e a Violeira¹⁰

Elas certamente não são a representação da “migrante nordestina”, até porque os sonhos das inúmeras migrantes nordestinas não são iguais e não poderiam ser reduzidos a uma única experiência, ou três – redução que denota uma visão preconceituosa sobre as experiências de vida dos mais pobres. **Elas são feitas indivíduos, para que nos aproximemos de sua existência e percebamos as possibilidades por trás de cada jovem nordestina, ou cada jovem migrante que atravessa nosso caminho.** (2012, p.144, grifo nosso)

Por fim, é pertinente dizer que o trabalho apresentado pertence ao conjunto de discussões do primeiro capítulo da dissertação “Outras Macabéas: mulheres nordestinas e deslocamento em dois romances de Marilene Felinto” que está em fase de desenvolvimento.

10 As três são migrantes nordestinas: Hermila, protagonista do filme *O céu de Suely* (2006), Violeira, personagem da canção homônima de Chico Buarque (1983) e Macabéa, protagonista do romance *A hora da estrela* (1977).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Adriana. *Migrantes nordestinos na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Teoria literária) – Faculdade de Letras, Ciência da Literatura, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. 182f.
- BASTOS, Dau. *A ficção feroz de Marilene Felinto: ensaio sobre As mulheres de Tijucopapo*. In: Revista de Literatura e linguística Eutomia, Recife, 38-63, Jul./Dez. 2013
- DALCASTAGNÉ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.
- FELINTO, M. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FELINTO, M. *O lago encantado de Grongonzo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. [1977]
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S. A, 1988
- MASSUELA, Amanda. *Quem e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Grupo Cult, 2018. Disponível em: <<https://revista-cult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 15 de jun. 2019
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTINI, Juliana. *Sobre palavras e restos: narração, deslocamento e a representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende*. Tese (pdf). Araraquara, 2018.



PÁGINAS DO SERTÃO: EMPODERAMENTO DE SERTANEJAS ATRAVÉS DE LEITURAS¹

Ivânia Nunes Machado Rocha²

PRIMEIRAS PALAVRAS

De uns tempos para cá, têm crescido e aparecido os discursos de ódio contra nordestinas e nordestinos. As falas e publicações, sobretudo em redes sociais, denotam visões preconceituosas, racistas e bairristas. Observando essa realidade, surgiu a necessidade de investigar aspectos culturais menosprezados ou apagados no atual contexto. Nesse sentido, a partir de pesquisa anterior, na qual foi possível observar a realização de leituras literárias proíficas por um número significativo de mulheres do sertão de Irecê, surgiu a ideia de realizar oficinas de leitura (que se transformaram em curso de extensão) para essas mulheres, de modo que lhes fossem oportunizadas leituras críticas, a partir de obras tensionadoras da realidade.

A temática em questão vem sendo discutida nos últimos tempos: há alguns projetos pontuais realizados em escolas, bibliotecas e livrarias espalhadas pelo país; existem também alguns trabalhos acadêmicos no que tange à leitura literária de mulheres. Portanto, a relevância desta pesquisa não está centrada, necessariamente, na novidade, mas na importância dos objetivos, uma vez que focaliza a formação de leitoras críticas e a valorização de produções de mulheres, de modo a promover deslocamentos, rupturas no sistema machista ainda vigente.

387

Não é possível prever se as colaboradoras vão assimilar as obras literárias sugeridas; mas, a partir do ponto de vista da recepção, certamente haverá muitas rasuras, releituras, análises, comparações, estabelecimento de paralelos — e isto, esta interação entre texto e leitor, esse provocar é um dos principais objetivos da pesquisa. A pesquisa se dispõe a ser um canal que aproxime a escrita de negras, de mulheres contemporâneas, de nordestinas às leitoras sertanejas. Esta investigação pretende provocar reflexões sobre a dialética da arte e sociedade; da literatura e realidade, manifestando-se enquanto um ato político, pensado para funcionar como tal.

A escolha de mulheres se deu por dois fatores essenciais: o primeiro é que havia o interesse em ampliar o universo de leituras de donas de casa; o segundo, e não menos importante, é a necessidade de se colocarem as mulheres do sertão em contato com as ideias de outras mulheres, de modo a suscitar reflexões sobre a sua condição de mulher, de dona de casa, de sertaneja e de afrodescendente, potencializando seus saberes e suas subjetividades e provocando-as a desempenhar papel ativo, crítico e político em sua comunidade.

Ao mesmo tempo, se trazemos as mulheres sertanejas e suas leituras literárias ao centro das discussões, colocamos em pauta também outras mulheres — as autoras que terão suas obras como alvo de leitura e discussão nas oficinas a serem realizadas com as sertanejas. Dessa forma, a relevância do estudo se avoluma, já que contempla a expansão do universo de leituras de algumas mulheres, de um lado; e, de outro, desempenha um importante papel de difundir obras de autoras como Cristiane Sobral, Rachel de Queiroz, Lívia Natália e Conceição Evaristo, dentre outras escritoras literárias que estejam dentro dos parâmetros propostos.

1 Artigo produzido no âmbito do doutoramento em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

2 Doutoranda em Letras da área dos Estudos Literários pela UFS. Mestra em Crítica Cultural pela UNEB (2016). Professora da Ed. Básica da Rede Pública (SEC/BA). E-mail: ivanianunes@hotmail.com.

LEITURA LITERÁRIA: REFLEXÕES

A leitura, sobretudo a de literatura, é muito importante, já que possibilita aos leitores o livre exercício da imaginação. Alimenta os sonhos. Para além do enriquecimento vocabular e o acúmulo de informações e conhecimentos, ler pode significar a ruptura com padrões determinados de pensar e agir.

O sonho, a fantasia, os voos da imaginação podem se qualificar como a potência para o agir; podem ser a vontade criadora, a força propulsora para a promoção de mudanças significativas na vida do leitor e do local onde ele está inserido, pois ler não é apenas uma atividade individual, como também coletiva. Nesse sentido, o conceito de leitura ao qual aderimos é mais amplo, compreendendo texto, leitor, autor e contexto.

Ler, segundo Cosson (2018, p. 36), pode ser definido como:

[...] produzir sentidos por meio de um diálogo, um diálogo que travamos com o passado enquanto experiência do outro, experiência que compartilhamos e pela qual nos inserimos em determinada comunidade de leitores. Entendida dessa forma, a leitura é uma competência individual e social, um processo de produção de sentidos que envolve quatro elementos: o leitor, o autor, o texto e o contexto.

O ato de ler é, por si só, libertador – pode livrar os leitores do tédio, da solidão, do vazio existencial – é capaz de retirar a atenção de quem lê dos problemas corriqueiros que tendem a sufocar as pessoas, como as contas a pagar, o trabalho incessante e repetitivo – ler afasta, ainda que temporariamente, o leitor desse mundo capitalista, consumista, brutalmente competitivo e individualista.

388

A leitura literária permite a criação de outros mundos, de outras realidades. Os momentos de leitura podem ser tomados como pausas providenciais em rotinas que, normalmente, podem ser sufocantes, ou até mesmo desesperadoras.

A literatura, tanto é de fruição, trazendo prazer e alegria com as leituras, no sentido mesmo do prazer do texto, como explicitado por Barthes (2013), quanto é considerada mimesis, no sentido aristotélico do termo, enquanto reprodutora e imitadora da realidade. A literatura é, sobretudo, fonte de conhecimentos, promotora de reflexões e incentivadora da busca de novas aprendizagens e de novas formas de enxergar o mundo.

A ideia da literatura como fator de humanização do sujeito, trazida por Candido (1995) é válida também, na medida em que os textos literários podem ajudar no desenvolvimento da sensibilidade e da empatia com os problemas e defeitos humanos, levando em consideração a possibilidade de o leitor se colocar no lugar do outro, através das experiências das personagens de ficção, embora não seja determinante.

As leituras literárias são experiências particulares, que são assimiladas, resignificadas e rasuradas pelos leitores de diferentes formas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o valor de um texto literário é relativo, pois depende da atribuição valorativa de cada sujeito – de acordo com o que determinada leitura provoca nele, existindo a possibilidade de uma mesma obra ser considerada muito importante para uns, e indiferente para outros. Esse valor também pode variar de acordo com o local de circulação dos textos e a época.

Para algumas pessoas, as leituras, principalmente as literárias, equivalem a estratégias de sobrevivência mesmo – são modos de resistência, diante de realidade opressora e/ou circunstâncias que causam grande sofrimento. Essa autora, que ora vos escreve, é testemunha disso, já que cursou o mestrado em um dos piores momentos de sua vida – e foi nas leituras, de obras consideradas literárias e não literárias, nas obrigatórias e nas facultativas, nas reflexivas ou críticas e também naquelas consideradas apenas de fruição – foram nesses pequenos lapsos cotidianos que a sua sanidade era restaurada, momentaneamente.



É possível perceber um padrão de entrega maior à leitura, em algumas pessoas, em momentos considerados difíceis. Em pesquisa de Mestrado, Ivânia Rocha (2016), tendo entrevistado mulheres sertanejas leitoras, discorre sobre a relação dessas mulheres com a leitura literária. Analisando o texto, nota-se que a maioria das 17 colaboradoras, aquelas que recorrem à leitura de modo mais profícuo, estavam, no momento da pesquisa de campo, ou estiveram, antes disso, em situações de dificuldade ou vulnerabilidade, encontrando nas páginas das obras literárias um porto seguro, onde ancoram suas dores, medos e incertezas, encontrando forças e/ou inspiração para prosseguir com suas vidas.

Separação, viuvez, desemprego, pobreza e solidão, mesmo que por escolha (no caso de separação e solidão), são algumas das situações em que se encontravam as entrevistadas à época da realização da pesquisa, mas, obviamente, o hábito de ler está arraigado nessas leitoras, assim como ocorre com outras pessoas.

No caso das sertanejas ouvidas por Ivânia Rocha (2016), o hábito de leitura foi estimulado pela escola, direta ou indiretamente, o que é bastante comum. A novidade, no tocante a essas mulheres, é a existência de um grupo formado por mulheres de várias localidades do Território de Identidade de Irecê e para além dele, que trocam obras literárias entre si. Sobre isso, afirma a autora:

É pertinente que se chame a atenção para o *Clube de Leitoras do Sertão de Irecê* como uma interessante estratégia de leitura e de democratização de livros e compartilhamento de saberes: nessa associação, as mulheres membros socializam os livros com as demais participantes, sendo possuidoras de um acervo itinerante, que não tem uma dona específica, mas que pertence a todas. [...] (ROCHA, 2016, p. 26).

É interessante observar que, apesar de não ser uma entidade formalmente organizada, com reuniões regulares, o *Clube de Leitoras do Sertão de Irecê* se assemelha aos círculos de leitura, voltados principalmente para leitura de mulheres, que vêm se expandido nos últimos tempos. São diversos grupos com denominações que, via de regra, carregam como parte do título: leia mulheres; lendo mulheres; leia mulheres negras; leitura de autoria feminina; etc.

Os círculos de leitura são estratégias metodológicas adotadas, principalmente com o intuito de promover a formação de leitores. De acordo com Rildo Cosson (2018, p. 139), os círculos de leitura são práticas privilegiadas, já que:

[...] ao lerem juntos, os participantes do grupo tornam explícito o caráter social da interpretação dos textos e podem se apropriar dos repertórios e manipular seus elementos com um grau maior de consciência, quer seja para reforçar ou para desafiar conceitos, práticas e tradições [...]

Além disso, continua o autor, “a leitura em grupo estreita os laços sociais, reforça identidades e a solidariedade entre as pessoas” (COSSON, 2018, p. 139) e, por último, vem o caráter formativo dos círculos de leitura que, ainda de acordo com Cosson (2018, p. 139), proporcionam “uma aprendizagem coletiva e colaborativa ao ampliar o horizonte interpretativo da leitura individual por meio de compartilhamento das leituras e do diálogo em torno da obra selecionada [...]”.

Assim, a literatura adquire um sentido amplo e plural, cujo sucesso depende bastante das interações entre texto e leitor, deixando de ser um texto único, escrito por determinado autor, para ser transformada em variadas escrituras/reescrituras, a partir das ressignificações de leitores, que se apropriam dos textos/obras, rasurando-as, de modo a haver inúmeras interpretações de um mesmo texto literário, uma vez que este não é algo fechado, pronto e imutável.

LEITURA DE INTELLECTUAIS NEGRAS E/OU NORDESTINAS

Ivânia Rocha, em pesquisa de mestrado concluída em 2016, sobre leituras de sertanejas, constatou a riqueza de leituras de mulheres de Irecê e microrregião. No entanto, as sertanejas estão distanciadas de sua própria história, e conhecem pouco de si e de sua realidade, mostrada a partir do leque de leituras realizadas, apontando obras lidas, de forma majoritária, de autores brancos e canônicos que se baseiam na perspectiva ocidentalista. Assim sendo, como leituras influenciam o pensamento, comportamento e “respondem” ou tensionam questões, inclusive modos de vida, nota-se a força da ideologia proveniente destas literaturas, as quais, muitas das vezes, mantém em ordem as desigualdades de gênero e de raça, a submissão das mulheres e das afrodescendentes, bem como as naturalizam.

Na referida pesquisa, as colaboradoras transitaram livremente pelas literaturas, desde literatura cor-de-rosa até textos considerados mais densos ou tensionadores das normas instituídas, como os de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, por exemplo. Ficou claro que não há uma dificuldade para a realização de leituras que tragam conteúdos que não sejam necessariamente românticos; e também ficou visível que as leituras que essas mulheres vêm realizando são muito importantes para seus processos de subjetivação, bem como para a sua formação.

Considerando a evidente disposição para a realização de leituras por mulheres do sertão ireceense, estão sendo apresentadas, avaliadas e discutidas obras de mulheres negras e nordestinas, norteadas por discussões de temáticas críticas, relacionadas com o entrecruzamento de subalternidades, tais como raça, gênero, classe, geração, localização geográfica etc. Assim, estão sendo exploradas obras das autoras Conceição Evaristo, Cidinha da Silva, Lívia Natália, Chimamanda Ngozi Adichie, Carolina de Jesus, Cristiane Sobral, Jarid Arraes, Núbia Paiva e Rachel de Queiroz.

390

A mineira Conceição Evaristo é uma autora contemporânea, negra, feminista e professora, que atualmente reside no Rio de Janeiro, local também em que estudou, tendo chegado ao doutorado: dela, empregamos as obras *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), que reúne contos colhidos pela autora; *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2017), coletânea de contos; *Olhos d'água* (2017), também coletânea de contos. Os três livros são semelhantes, de algum modo, porque todos envolvem narrativas curtas; entretanto, são também diferentes: o primeiro, traz 15 contos bem curtos, nos quais Evaristo desfia histórias eivadas de africanidade e mistura realidade e fantasia, em histórias que resvalam de uma brasilidade forjada em diversos brasis, que se despem diante das mãos leves e fluidas da escritora; o segundo, apesar da fluidez da escrita de Evaristo, é mais denso, por conta mesmo da temática, que é a violência contra a mulher – são narrativas mais cruas, embora de uma poeticidade brilhante, que é uma característica recorrente da autora. Este livro traz 13 contos, todos intitulados com nome de mulheres, os quais vão trazer as histórias dessas mulheres, embora a própria Conceição Evaristo admita o imbricamento entre memória e invenção, mas o que prevalece é uma produção literária excepcional e agradável, mesmo se tratando de assunto espinhoso, doloroso, difícil.

O terceiro e último livro da autora Conceição Evaristo trata-se de coletânea com quinze contos, repletos de mulheres negras e de acontecimentos cotidianos de um viver-sofrer de um povo que ainda carrega na pele as marcas de seu passado cativo. A maioria dos contos está em terceira pessoa, mas há alguns em primeira pessoa, a exemplo de “Olhos d'água”. Quase sempre o narrador em terceira pessoa é onisciente, tendo conhecimento de todos os aspectos da vida de personagens, inclusive de seus sentimentos e pensamentos. Seguindo as características do próprio gênero, são narrativas curtas, com apenas um núcleo temático, com exceção do conto “A gente combinamos de não morrer”, que entrecruza várias histórias, de diversos personagens.

Cidinha da Silva é uma escritora negra, mineira radicada em Salvador/BA. Autora que discute, em suas obras, a temática da negritude, religiosidade, preconceito, classe e raça. Ela produz contos, crônicas, peças teatrais e poemas, embora afirme que não se considere poeta. Dela, empregaremos a obra: *Bau de miude-*



zas, sol e chuva: crônicas (2014). Nele, a autora traz reflexões cotidianas sobre as coisas mais prosaicas – são 41 crônicas, umas bem curtas, que nos falam de amor, de lembranças. O próprio título do livro, através da palavra – Baú – retoma a ideia de coisas guardadas por um longo tempo, como se jazessem esquecidas e que viessem à tona: nessas histórias, Cidinha transita por muitos assuntos, sempre com um olhar crítico e a palavra afiada, buscando a ancestralidade africana e cultuando os orixás ao longo das crônicas.

Lívia Natália é uma escritora baiana; professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e também negra. Usaremos seus livros de poemas: *Água negra e outras águas* (2016), *Correntezas* (2015), *Sobejos do Mar* (2017) e *Dia bonito pra chover* (2017) – são todos livros que trazem o correr das águas em rios, fontes e mares, assim como trazem sangue, maternidade, militância, negritude e um tanto de revolta e melancolia.

Chimamanda Ngozi Adichie é uma escritora negra nigeriana, autora de romances e que publicou também contos. Dela, será usada a coletânea de contos *No seu pescoço* (2017), composta por 12 contos que remetem à vida de pessoas na Nigéria, dividida entre a tradição local e a influência do colonizador. Os contos trazem a cor local, mas também as dores e esperanças de um povo que vive na fronteira, dividido entre duas culturas. A mão da autora é suave, embora descreva cenas duras, muitas delas oriundas da guerra civil nigeriana; são contos que trazem lutas, perdas, dores, mas também esperança. Os finais não são fechados, propiciando um maior espaço de interação entre texto e leitor, pois cabe a este imaginar o desfecho. Também dessa autora, empregaremos o livro teórico *Sejamos todos feministas* (2015).

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora mineira, da cidade de Sacramento; ela dizia ter descoberto a vocação para a escrita ainda na infância. A escritora ficou internacionalmente conhecida em 1960, através do jornalista Audálio Dantas, com o lançamento do livro *Quarto de Despejo*, composto de relatos diários. Nos encontros, será trabalhado o livro lançado recentemente – *Meu sonho é escrever* (2018), que se trata de uma coleção de escritos intergênero, que mistura contos, relatos, crônicas e é de uma leveza sem par: são narrados fatos e histórias de um cotidiano sofrido, tomando como parâmetro a condição da própria autora, que escreve a partir de suas vivências.

Cristiane Sobral é uma atriz, poeta e escritora carioca que se radicou em Brasília. Traz, em sua poesia, manifestações feministas e de afirmação racial, valorizando a ancestralidade africana. São poemas tensionadores da condição da mulher e, especialmente, da mulher negra. *Não vou mais lavar os pratos* (2016) é um livro que traz poemas que questionam a subjetividade pensada para o ser mulher; alguns poemas, como o que dá nome à obra, transgridem as normas que foram impostas para as mulheres que são também donas de casa. Outra obra de Cristiane Sobral a ser explorada nas oficinas é o livro de contos *O tapete voador* (2016), no qual a temática feminista e as questões de raça, interligadas com as de gênero são bem exploradas nos 19 contos da obra. Novamente, Sobral recorre a cenas domésticas, a personagens complexos em suas vidas simples, desde a menina negra da comunidade pobre até os meios irmãos que viviam em pé de guerra, por conta das diferenças entre si. Já em *Terra negra* (2017), as questões referentes à negritude são mais exploradas, mas também há inúmeros poemas feministas, e, claro, feminismo negro, como no poema “Poesia preta feminina” (p. 92), no qual a poeta exalta e feminilidade da mulher negra.

Núbia Paiva é baiana do interior da Bahia, moradora de Irecê, onde também leciona na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É poeta e muito performática, tanto no papel de declamadora, quanto no de contadora de histórias. De sua autoria, serão trabalhados alguns poemas da obra *Palavra de brinquedo* (2010b); e outros do livro *Era uma vez poesia* (2010a.). São poemas inspiradores e que giram, os primeiros em torno do universo infantil, com linguagem simples e direta; enquanto os últimos tratam de diversas questões, como a própria poesia, o sertão, motivos folclóricos e brincadeiras de ontem e de hoje. Ambos são voltados para o público infantil, mas se aplicam a quaisquer faixas etárias.

Na mesma esteira de Cristiane Sobral, Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie, encontra-se Jarid Arraes, cearense radicada em São Paulo, com uma literatura na qual sobressai o feminismo negro, tanto nos poemas quanto na prosa. Autora de cordéis feministas, Arraes também escreveu o romance *As lendas de Dandara*, a respeito da lendária esposa de Zumbi dos Palmares, do qual pouco ficou registrado, segundo a autora. Já que não havia possibilidade de seguir as pistas de Dandara, a guerreira negra do Quilombo dos Palmares, a escritora resolveu embarcar na fantasia e inventar uma história de Dandara, centrada nesta e com toques mágicos ricamente ornados com a religiosidade de matriz africana.

A obra de Jarid Arraes, assim como as da maioria das escritoras críticas trazem em comum aspectos da cultura afro-brasileira e africana, valorizam, via de regra, as religiões de matriz africana, trazem protagonistas mulheres e negras, que elaboram estratégias de resistência e encontram meios de superar as dificuldades ligadas ao duplo peso de ser mulher e negra num tempo e lugar ainda racista, sexista e preconceituoso. O conjunto das suas obras representa uma importante arma contra a segregação e a exclusão de mulheres negras da sociedade.

Rachel de Queiroz era cearense, morou no Rio de Janeiro e em outros estados. Foi a primeira escritora a fazer parte da Academia Brasileira de Letras e autora de vários romances, entre eles *O quinze*, o mais conhecido. Apesar de ser uma autora canonizada, traz temáticas interessantes do ponto de vista do sertão e de sertanejas. Para esse trabalho de pesquisa, empregarei suas crônicas, selecionadas por Heloisa Buarque de Hollanda, na obra *Rachel de Queiroz (Coleção Melhores Crônicas)*. Nessas crônicas, Queiroz perpassa por questões culturais, sociais e políticas do país, trazendo luz para figuras nordestinas emblemáticas, como o Padre Cícero, em texto que mostra um pouco da vida do religioso e de seu legado; ou ainda exibindo um saudosismo de sua terra natal, quando de visita à Alemanha, já que a autora compara a floresta gelada alemã com a caatinga nordestina.

Assim, o *corpus* literário da pesquisa em andamento contempla escritoras negras e nordestinas, sendo a maioria delas contemporâneas. Nesse momento, ainda está sendo oferecido o *Curso de Extensão Lendo Mulheres – Irecê/BA*, com encontros semanais, aos sábados à tarde, momentos em que estão sendo lidas e discutidas essas obras e mais alguns outros textos de mulheres, sobretudo de intelectuais negras e/ou nordestinas. Para tanto, estão sendo realizados encontros sob a metodologia de círculos ou rodas de leitura, conforme a conceituação de Cosson (2018).

O que é possível adiantar, no momento, é que o grupo é formado por 18 mulheres e que as discussões estão sendo gratificantes e enriquecedoras, havendo o desejo coletivo de continuar com os encontros para realização de leituras de literatura produzida por mulheres, após a finalização do curso, o que é positivo e demonstra a aceitação e receptividade das colaboradoras em relação às obras e temáticas em debate.

PALAVRAS FINAIS

A literatura é um importante instrumento de transformação pessoal e social. As leituras literárias podem provocar mudanças profundas em sujeitos e subjetividades. Autoras negras e/ou nordestinas consideradas autoras críticas vêm produzindo obras de excelente qualidade, tanto do ponto de vista conceitual, quanto estético.

Marcadores de gênero, classe e raça estão presentes nas produções dessas intelectuais, através de personagens, temas ou modo de abordagem. Os textos são capazes de afetar os leitores e leitoras. As imagens apresentadas de mulheres negras caminham para o sentido de valorização e afirmação da sua raça e gênero, colaborando para a promoção de reflexões acerca da igualdade de gênero e da erradicação do racismo.

A escravidão, fonte de sofrimento e humilhação para negras e negros escravizados, influenciou profundamente a difusão e consolidação do racismo maquiado praticado aqui no Brasil, sob a falsa alegação



de uma suposta democracia racial. A população negra brasileira é a parcela mais pobre da população. O encarceramento no Brasil também tem cor – é preta. E as chacinas cometidas por policiais também incidem sobre a população negra, masculina e jovem.

As mulheres, por outro lado, continuam a serem vistas como objetos sexuais ou cuidadoras do restante da família. O número de feminicídios é alarmante no Brasil e ainda somos o país que mais mata LGBTQs no mundo. Atualmente, as mulheres têm mais anos de escolaridade que os homens, mas ainda ganham menos que eles e realizam jornadas duplas ou triplas, acumulando os trabalhos produtivos e reprodutivos.

Assim, textos literários que abordem questões referentes a mulheres negras, dando ênfase a aspectos voltados à afirmação de cor e que tragam exemplos de mulheres independentes e resolutas, são importantes meios de esclarecimento e de alargamento de visão de mundo, podendo proporcionar novas formas de enxergar velhas questões, abrindo possibilidades para o diálogo, para o entendimento e para a construção de relações étnico-raciais e de gênero mais justas e democráticas. E, ainda que não suscitem tais reflexões e/ou mudanças, ainda serão capazes de brindar leitoras e leitores com a fantasia, a criação de outros mundos possíveis, a invenção de outras realidades, bem como podem representar uma rota de fuga desta realidade, que ora se apresenta como opressora e castradora de direitos e liberdades.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. Trad. Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Sejamos todos feministas*. Trad. Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARRAES, Jarid. *As lendas de Dandara*. Ilustrações de Aline Valek. São Paulo: Editora de Cultura, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Trad. J Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- _____. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016a.
- _____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016b.
- JESUS, Carolina Maria de. *Meu sonho é escrever... contos inéditos e outros escritos*. Org. Raffaella Fernandez. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.
- NATÁLIA, Livia. *Água negra e outras águas*. Organização e ilustração Fernando Oberlaender. 2. ed. – Salvador: EPP, 2016.
- _____. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Ilustrações João David Araújo Zilhão. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.
- _____. *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- PAIVA, Núbia. *Era uma vez uma poesia*. Ilustrações Elísio Filho. Irecê: Núbia Pereira Paiva Editora, 2010a.
- _____. *Palavra de brinquedo*. Ilustrações Elísio Filho. Irecê: Núbia Pereira Paiva Editora, 2010b.
- QUEIROZ, Rachel de. *Melhores crônicas*. Seleção e Prefácio Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Global, 2004.
- ROCHA, Ivânia Nunes Machado Rocha. *Páginas do sertão: leitura e imaginação no universo de sertanejas*. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural). Departamento de Educação – Campus II, Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Alagoinhas, p. 166, 2016. Disponível em: http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2017/06/TEXT0_FI-NAL DISSERTA%C3%87%C3%83O_IV%C3%82NIA.doc – Consulta: 4 dez. 2018.
- SILVA, Cidinha da. *Baú de miudezas, sol e chuva: crônicas*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.
- SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. 3. ed. revista e ampliada. Brasília, 2016. (Edição independente).
- _____. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- _____. *Terra negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.



SIMBOLOS, ARQUÉTIPOS E DESENVOLVIMENTO PESSOAL EM ANA Z. AONDE VAI VOCÊ? DE MARINA COLASANTI.

Jailma Sirino Santana¹

INTRODUÇÃO

Considerando como ponto primordial os estudos da mitocrítica e suas relações com a literatura infanto-juvenil, o presente artigo traça não apenas um, mas dois objetivos. Primeiramente, buscamos analisar pelo viés da abordagem dos conceitos de mito², arquétipos e símbolos propostos por Coelho (2012) trechos que apontem tais características na obra *Ana Z. Aonde vai você?* de Marina Colasanti.

Estudiosa do imaginário na literatura infanto-juvenil, Nelly Novaes Coelho nos apresenta os símbolos como “a linguagem que torna comunicável e expressa a matéria-prima” e informa que dentro do campo da teoria literária do universo das narrativas maravilhosas existe uma certa dificuldade em discernir a matéria-prima (entendida por ela como os mitos e arquétipos) da linguagem, pois os termos são usados com uma certa aleatoriedade. Por esse motivo, Coelho (2012) delimita os termos em três esferas: 1) mito é o que nasce na esfera do sagrado, 2) arquétipos correspondem à esfera humana e 3) símbolos pertencem à esfera da linguagem. Logo, sob sua ótica, a esfera da linguagem é o canal pelo qual os mitos e arquétipos “(...) são nomeados e passam a existir como verdade a ser definida entre os homens e transmitida através dos tempos” (COELHO, 2012, p. 91).

394

Apesar de a teórica possuir aprofundamento nos estudos dos contos de fadas, existiu a possibilidade de aplicarmos suas definições na obra *Ana Z. Aonde vai você?* devido à inclusão de literatura/narrativa maravilhosa — também lendas, novelas de cavalaria, romances, cantigas — no que diz respeito ao pertencimento dos mitos, arquétipos e símbolos. Dessa forma, por possuir características da literatura maravilhosa, a história de Ana Z. pode ser considerada um objeto “lícito” a ser analisado.

A leitura da obra de Marina Colasanti em conjunto com a análise de suas características mitológicas nos ocasionou alguns questionamentos: como o percurso mitológico de uma personagem se relaciona com a realidade do mito e no que consiste o início da jornada de Ana Z.?

Por isso, traçamos como segundo objetivo responder a tais questionamentos, promovendo uma volta à temática da conceituação do mito, abordando o olhar de Eliade (2004) a respeito dos significados do “mito vivo” e do retorno à origem — fazendo uma ponte com sua implicação na literatura infanto-juvenil, bem como uma breve aclaração sobre a busca do mito pessoal proposto por Campbell (2008), com a intenção de amparar esse pensamento ao princípio da obra *Ana Z. Aonde vai você?*.

1 Graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal de Sergipe. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

2 As definições atribuídas por Coelho (2012), são frutos de uma revisão bibliográfica de teóricos da mitocrítica, no que diz respeito ao mito, principalmente, a exposição é dada de forma breve. Por esse motivo, buscamos um maior apoio diretamente aos estudos de Joseph Campbell e Micea Eliade, revisitando o conceito do mito com um olhar aprofundado.



MITO, ARQUÉTIPOS E LINGUAGEM SIMBÓLICA NA LITERATURA INFANTO JUVENIL

Os aspectos mitológicos, os quais correspondem à esfera do sagrado, para Coelho (2012) nascem no espaço sobrenatural, representando a origem do universo e da vida. Os mitos, expressos em uma história, são desenvolvidos no tempo e no espaço, utilizando da linguagem simbólica para expressar ideias filosóficas de “experiência da alma”. Investigar essa esfera na literatura, segundo Coelho (2012) encontra uma nova perspectiva a partir do século XIX, quando os estudos da Mitologia concebem o mito em seu significado religioso-psicológico e histórico³, apartando-os da imagem simplória ou de produto da imaginação poética consequente de uma visão pré-científica do mundo e da história. Dessa forma, os estudos da Mitologia viabilizaram a ideia de que o pensamento religioso deriva do pensamento mágico criador de mitos, exemplificado nas cosmogonias⁴ primitivas que atribuem sempre a origem do mundo à ação de uma força sobrenatural e/ou um deus. Essas projeções podem ser observadas como formas e tentativas buscadas pelo homem para apreender o mundo e seus mistérios e nelas podemos incluir a Ciência, a História e as Artes, sobretudo a Literatura.

Mito e Literatura, desde as origens, existem essencialmente ligados: não há mito sem a palavra literária. (...) Os mitos são, pois, narrativas primordiais que formam um universo atravessado por lendas, parábolas, apólogos, símbolos, arquétipos que mostram as fronteiras em que vivem os seres humanos, entre o conhecido e o mistério, entre o consciente e o inconsciente. (COELHO, 2012, p.94)

Compreendemos então que os mitos fazem parte da construção literária, excepcionalmente no campo da literatura infanto-juvenil, pois nele é disposto um vasto uso do recurso do pensamento mágico, somente primordial do pensamento mítico, que contribui na busca de entendimento do homem em relação aos mistérios que envolvem o mundo.

395

Em relação à esfera humana, Coelho (2012) busca nos estudos de Neumann (1996), Brunel (1998) e Jung (1999) definir as significações e implicações dos arquétipos na literatura. A princípio, a autora nomeia as características arquetípicas como “forças vitais” que se exprimem como ideias, comportamento e ações no espaço humano, utilizando como exemplo a atitude de Prometeu⁵, que pode ser considerada um “arquétipo da ânsia da imortalidade”, tão comum ao humanos e frequentemente presente na construção de personagens da literatura infanto-juvenil. Sustentando o exemplo, Coelho (2012) segue a concepção de que arquétipos podem ser “(...) um modelo, primordial e eterno, de impulsos ou comportamentos humanos, instintivos, que se formaram na origem dos tempos e permanecem latentes no espírito humano” (NEUMANN apud COELHO, 2012, p.96).

Observando que essa esfera está relacionada à compreensão do comportamento humano, Coelho (2012) busca no campo da psicanálise, excepcionalmente no conceito do “inconsciente coletivo” atestado por Carl Jung, uma acepção de maior densidade sobre as características arquetípicas:

Arquétipo é um motivo mitológico (mítico) e que, como conteúdo, está eternamente presente no inconsciente coletivo — ou seja, comum a todos os homens — e pode aparecer tanto na teologia egípcia como nos mistérios helenísticos de Mitra; no simbolismo cristão da Idade Média e nas visões de um doente mental, nos dias de hoje. (JUNG, 1999, apud. COELHO, 2012, p.97)

3 Bechofen apud Neumann, 2016.

4 Chamamos de Cosmogonia toda teoria que busca compreender a origem do universo. Por não haver testemunhas oculares de tal fenômeno, as teorias são geralmente fundadas em lendas ou em mitos e ligadas a uma metafísica, como por exemplo a fé (cosmogonias religiosas) ou o cálculo (cosmogonias astronômicas).

5 Homem-titã que tentou surrupiar o fogo dos deuses para tornar-se imortal. Apesar de ser metade titã, Prometeu não possuía imortalidade, por isso pode ser classificado pertencente à esfera humana conceituada por Coelho (2012)

Seguindo ainda o pensamento de Jung (1999), é razoável dizer que os contos de fadas — ou narrativas maravilhosas — são “representações de acontecimentos psíquicos”, bem como os sonhos, porém os sonhos se mostram repletos de fatos da natureza pessoal, enquanto os contos de fadas “(...) encenam dramas da alma com materiais pertencentes em comum a todos os homens.” (JUNG apud. COELHO, 2012, p.98). Isso posto, o inconsciente coletivo, no que concerne à Literatura, pode ser considerado o “reservatório espiritual”⁶ que carrega os arquétipos presentes nos romances maravilhosos, novelas de cavalaria, lendas e contos de fadas. Dentro dessas narrativas, os arquétipos são, segundo Coelho (2012, p.98), “representações das grandes forças ou impulsos da alma humana”, tais como medo, instinto de sobrevivência, ciúme, sentimento de dever, amor, os desejos, coragem, vontade de domínio, entre muitos outros.

Tendo explanado os conceitos de mito e arquétipo, faremos nesse momento, ainda sob o olhar de Coelho (2012), uma breve elucidação sobre os símbolos, pertencentes à esfera da linguagem, e sua relação com a Literatura.

Como antes mencionado, para Coelho (2012) a esfera da linguagem é vista como o canal pelo qual os mitos e arquétipos “emergem do imaginário”, ou seja, atravessam para a realidade, revelando-se assim como manifestação comunicável ao mundo. Para Jung (1999) a linguagem é tudo aquilo que um conteúdo arquetípico pode exprimir, por esse motivo Coelho (2012) observa que a transição dos mitos e arquétipos para a linguagem simbólica foi o fator que permitiu que a sabedoria contida na literatura infanto-juvenil pudesse ser difundida pelo mundo e que os mitos e arquétipos ainda delineiam a “verdadeira literatura” por meio de linguagens simbólicas novas.

Reis, rainhas, princesas, príncipes, fadas, bruxas, maternidade falhada ou concepções mágicas, (...) são, em sua essência, arquétipos ou símbolos engendrados pelos mitos de origem. São formas de comportamentos humanos, situações, desígnios, forças malignas ou benignas a serem enfrentadas na Aventura Terrestre a ser vivida pelos seres humanos, isto é, cada um de nós. (COELHO, 2012, p.100)

Dessa forma, a estudiosa compreende que a linguagem simbólica age como mediadora entre o espaço imaginário e o espaço real em que nossa vida se realiza.

ANÁLISE DAS TRÊS ESFERAS DE NELLY NOVAES COELHO EM ANA Z. AONDE VAI VOCÊ?

Na obra de Marina Colasanti as esferas concebidas por Coelho (2012) — do sagrado, do humano e da linguagem -, apresentam-se de uma forma peculiar. A autora distribui funções a personagens que vão em auxílio a Ana Z., direcionando a menina e fazendo com que ela inicie, aceite, complete e retorne de sua “missão”.

Como exposto anteriormente, a esfera do sagrado compreende também o princípio do pensamento mágico. Seguindo essa concepção, concordamos que é próprio de encontrar em narrativas maravilhosas um — ou mais de um — ser que por meio de propriedades mágicas auxilia a personagem principal em seu progresso. Esses seres podem surgir como, na figura de uma fada ou de um gênio, por exemplo. Em *Ana Z. Aonde vai você?* podemos ver personagens que cumprem um papel semelhante, mas sem serem denominados como entes mágicos. Desse modo, é possível enxergar a esfera do sagrado por meio, principalmente, de três personagens: a senhora do fundo do poço, o mineiro e a mulher com um cântaro na cabeça. Tais personagens conferem a Ana Z., por meio da esfera da linguagem, objetos e concepções que auxiliam a personagem em seu desenvolvimento.

O primeiro diálogo da história apresenta a senhora do fundo do poço:

6 BRUNEL. [org.]. Dicionário de Mitos Literários, 1998.



— Olá — diz a pessoa com a delicadeza de quem acha perfeitamente normal ver uma menina chegar ao fundo do próprio poço. — Oi — responde Ana, que agora distingue claramente uma senhora de cabeça branca. Por cima do seu tricô, a senhora sorri. Empunha duas agulhas vermelhas, grandonas, e o fio sai por dentro de um balde. Ana estranha. (...) — Por acaso a senhora não viu as contas do meu colar caindo aqui embaixo? — pergunta com a sua voz mais gentil. — Ahhhh!? Eram contas?? — desapontada, a senhora deixa o tricô cair no regaço. (...) Mas se são contas... devem estar aí no chão, devem ter rolado. Procure, menina, procure que você acha. (COLASANTI, 1993, p. 10)

Ana colhe as contas, porém uma delas não é encontrada, justamente a maior e mais bonita que ficava no centro do colar. A senhora do fundo do poço, com seus cabelos brancos de sabedoria, encontra-se sentada, tricotando fios de água para construir um cobertor para os peixes — que não estão ali — e diz que possivelmente um deles engoliu a conta, agora única, perdida. A fala da senhora impulsiona Ana Z., a sair em busca dos peixes e essa é a chave que proporciona o início do percurso da personagem.

Passando por um arco, ainda no fundo do poço e no escuro, Ana Z. desemboca em um túnel e avista de longe uma luz. É o mineiro, que Ana reconhece por seu “solzinho na testa” e por bater insistentemente nas rochas a procura de ouro para fazer as escamas dos peixes. Depois de um diálogo sobre a fabricação das escamas, Ana decide que precisa prosseguir e a pedido dela, o mineiro concede dois objetos:

— Dá uma escama pra mim? (...) Estende a mão para Ana — Cuidado para não perder. É escama de rabo de filhote. Uma coisa ainda prende Ana. Um desejo mais. Já que vai atrás dos peixes, será que o mineiro não teria outra lâmpada igual a dele, para lhe emprestar? (...) seria tão mais fácil com aquela luz. (...) Assim, capacete luminoso na cabeça, escama de filhote no bolso, Ana se despede, e segue caminho. (COLASANTI, 1993, p. 16 e 17)

397

Uma escama de peixe feita de ouro e um capacete com lâmpada na frente, uma construção simbólica para o conhecimento que servirá de guia para Ana Z.

Ao deixar a mina, Ana perpassa por mais outros lugares: um museu, um deserto, um ônibus e um oásis. Após tentar usufruir, sem sucesso, das sombras e do descanso no oásis Ana percebe estar sendo observada por uma mulher que carrega um cântaro na cabeça e diverte-se com o fato de Ana não saber que o oásis não passa de uma miragem.

— Aqui as coisas se veem — diz a mulher -, mas não são (...) As coisas não são. Mas a gente faz as coisas serem. (...) — E o que deseja esse oásis? — Ele não deseja nada, sua boba. Ele é o nosso desejo. (...) — Quer dizer que se eu desejar uma coisa ela aparece que nem essa lagartixa? — E preciso mais do que isso. (...) Um desejo só não dá. É muito pouco. Se você desejar uma coisa, em segredo, sozinha, e fica esperando, vai ter que esperar a vida inteira. (COLASANTI, 1993, p. 30 e 31)

Percebemos nesse ponto um recurso que a mulher com um cântaro na cabeça oferece para a caminhada de Ana Z., que não consiste em um objeto, mas em concepção. A compreensão do desejo relatada pela mulher é usada algumas outras vezes por Ana ao longo da narrativa.

As personagens mencionadas não são nomeadas como deuses ou seres sobrenaturais, porém as características míticas estão presentes nas propriedades mágicas que cada um possui. A senhora do fundo do poço tricota com fios de água, o mineiro confecciona escamas de peixe a partir do ouro e a mulher com o cântaro na cabeça surge no deserto e sabe o nome de Ana sem ainda antes ter contato com ela. Para tudo isso, é necessário estar um degrau acima da esfera humana, estar à frente do que possa ser compreendido de forma concreta ou literal.

A identificação dos arquétipos, que abrangem a esfera humana pode ser observada de maneira mais direta. Por meio também da esfera da linguagem, formulada por Coelho (2012), a personagem que detém



a maior parte dos comportamentos arquetípicos é a própria Ana. Desde o princípio, debruçada ao poço, até o seu regresso, Ana Z. desempenha a representação dos arquétipos de curiosidade e coragem. Existem também alguns outros aspectos a serem considerados. Em certo ponto da narrativa, Ana encontra-se em um palácio, contando histórias de caráter maravilhoso para um sultão⁷, porém Ana não conhece mil e um contos e as noites não parecem suficientes para abrandar o coração do sultão e mantê-la viva. Ana chora ao perceber que sua vida está para acabar. Tais ações podem representar então os arquétipos de medo da morte e de luta pela sobrevivência.

MITO “VIVO”, MITO DE ORIGEM E BUSCA PELO MITO PESSOAL

Após reconhecer o mito do ponto de vista imaginário, veremos essa concepção através do olhar do estudioso que investiga o mito e sua relação com a realidade⁸. Em uma postura parcialmente distinta da de Coelho (2012), Eliade (2004) conceitua o mito usando como base a premissa sobre as divergências dos estudos dos mitos. Alguns investigadores consideram a visão das sociedades arcaicas, que entendem mito como uma “história verdadeira” e preciosa para o caráter sagrado, exemplar e significativo, enquanto outros compreendiam mito como fábula, invenção, ficção. Ressalvando que para os estudos contemporâneos dos mitos, tanto o sentido de ficção quanto o sentido de tradição sagrada e modelo exemplar, Eliade (2004, p.8) reconhece o mito como elemento “vivo” dentro das sociedades com o sentido de fornecimento de modelos para a conduta humana, conferindo sentido e valor a existência. É essa relação com valores existenciais que sustentam o seu pensamento de que “O mito é considerado uma história sagrada, portanto, é verdadeira, porque sempre se refere a realidade.” (ELIADE, 2004, p. 12). Como por exemplo o mito da origem da morte, que adquire caráter verdadeiro por provar pela existência da mortalidade do homem.

398

Por esse viés, Eliade (2014) nos leva a observar o motivo pelo qual o homem busca constantemente inteirar-se sobre a origem de tudo que o cerca, nos apresentando o que a psicanálise entende como o “primordial humano”, chamado de primeira infância:

A criança vive num tempo mítico paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de nos revelar os “primórdios” de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim a beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência. (ELIADE, 2004, p. 73)

No campo da escrita literária voltado para o público infanto-juvenil, e de forma veemente no corpus analisado, existe um movimento de retorno da personagem, que percorre uma jornada em que o seu regresso ocorre pelo mesmo caminho da ida. Para Eliade (2004, p. 74 e 75), o “voltar atrás” é o retorno individual que traz a possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende. Esse pensamento pode ser compreendido como o movimento de iniciação do adolescente a vida adulta, por meio de ritos carregados de simbolismo: “O ‘retorno a origem’ prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual — em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (...)” (ELIADE, 2004, p. 76). Por conseguinte, essa ideia obtém espaço na literatura infanto-juvenil que apresentam personagens que reproduzem esse retorno, pois revelam um domínio mágico que o conhecimento da origem e da história exemplar proporcionam.

Apoiando-se nos estudos de Jan de Vries⁹, Eliade (2004) nos informa que essas características mitológicas são observadas nas narrativas maravilhosas por descreverem um sistema de ritos e apresen-

7 Nesse momento da narrativa, a autora homenageia o conto de As mil e uma noites, clássico da cultura popular que traz a história de uma jovem que se empenha em lutar por sua sobrevivência utilizando de sua inteligência e da literatura oral.

8 Eliade (2004) busca apresentar a relação do mito com a realidade por meio de investigação histórico-cultural do homem, observando seus ritos e explanando a implicação desses atos na formação psicossocial desses indivíduos.

9 Estudioso das relações dos contos populares com a saga heroica e o mito.



tarem figuras que cumprem funções mitológicas. No que concerne a nosso objeto, a narrativa pode ser considerada uma representação de uma série de ritos de iniciação para a personagem Ana Z., porque “apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório” (ELIADE, 2004, p. 174). Ou seja, apesar do “final feliz”, seu conteúdo está ligado a uma realidade séria: a passagem através de morte e ressurreição simbólicas da imaturidade para a idade espiritual do adulto.

A narrativa que compõe *Ana Z. Aonde vai você?* nos proporciona observar, além desse processo de ida e regresso da personagem, outro recorte da mitocrítica: o mito pessoal conferido por Joseph Campbell. Tomando como base os estudos do mito em relação a formação psicossocial do indivíduo e alguns dos conceitos psicanalíticos de Carl Jung, Campbell (2008, p.111) interpreta que “temos origens tão diversas e oportunidades na vida tão variadas que não existe uma mitologia única que aponte para nós (...) cada um de nós tem um mito individual que nos guia, o qual podemos conhecer ou não.” Dessa forma, o consciente e o inconsciente conectam-se de imagens mitológicas e trazem para a vida a necessidade de busca por qual mitologia vivemos e que caminhos percorremos para conhecê-la. De que forma, então, seria possível identificar em *Ana Z. Aonde vai Você?* Aspectos que demonstram a busca da personagem por seu mito pessoal?

O ponto primordial de tal observação é justamente o primeiro momento da narrativa: o chamado. Campbell (2008) aponta o estudo do psicanalista Abraham Maslow para exemplificar o significado do chamado para o mito pessoal. O psicanalista apresenta uma escala em que distribui os valores¹⁰ pelos quais as pessoas viveriam. Tais valores são, segundo, Campbell (2008) transcendidos pela mitologia. Assim, tudo se inicia pelo chamado:

A pessoa que tenha sido cativada por um chamado, uma devoção, uma crença, um entusiasmo, sacrificará até mesmo a própria vida, sacrificará os relacionamentos, sacrificará os relacionamentos, sacrificará o prestígio e nem pensará em sua relação pessoal — entregar-se-á por inteiro a seu mito. (CAMPBELL, 2008, p. 113)

Esse clamor, que Campbell chama de “despertar do assombro”, apossa-se do indivíduo, implantando o fascínio pelo mistério e o arrebatando de si. Em *Ana Z. Aonde vai você?* as contas do colar de Ana podem cumprir a representação desse chamado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentadas a leitura e a análise da obra, foi possível apreender que a literatura infanto-juvenil pode ser considerada um campo passível de observação pelo viés da mitocrítica e que a obra *Ana Z. Aonde vai você* está repleta de características que compreendem mitos, arquétipos e símbolos. Entendemos também que a relação da personagem Ana Z. com o mito e realidade, está ligada diretamente a iniciação e o retorno, características essenciais para o desenvolvimento psicossocial do indivíduo.

10 Sobrevivência, segurança, relacionamentos pessoais, prestígio e realização pessoal (MASLOW apud. CAMPBELL, 2008, p. 112)



REFERENCIAS

CAMPBELL, J. Mito e transformação. David Kudler (org). Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Agora, 2008.

COELHO, N. N. O conto de fadas: símbolos — mitos — arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

COLASANTI, M. Ana Z, Aonde vai você? 13. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ELIADE, M. Mito e realidade. 6. ed. São Paulo: Perspectiva. 2004.

JUNG, C. G. The portable Jung. Joseph Campbell (org.). Nova York: Viking, 1971. In: CAMPBELL, J. Mito e transformação. David Kudler (org). Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Agora, 2008.

_____. Símbolos da transformação. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. In: COELHO, N. N. O conto de fadas: símbolos — mitos — arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

NEUMANN, E. A grande mãe. Trad. F. Pedroza Mattos et al. São Paulo: Cultrix, 1996. In: COELHO, N. N. O conto de fadas: símbolos — mitos — arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.



LEIA MULHERES: LEITURA LITERÁRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA

Jeniffer Geraldine Pinho Santos¹

A partir do século XVII, a questão da educação feminina entra em pauta como parte do plano de progresso da burguesia. A mulher só teve direito ao acesso à leitura e educação porque foi considerada a “primeira mestra”² dos filhos da burguesia. E ainda assim o acesso ao conhecimento era limitado.

A burguesia machista tinha receio de que o acesso ao conhecimento, aos livros, tirassem a mulher da sua verdadeira função, cuidar do lar e da família. Elas liam romances açucarados e folhetins escritos por homens. A literatura e a leitura foram dispositivos, definindo nos moldes de Giorgio Agamben (2009), que buscavam moldar, controlar, os modos de viver e pensar dos seres viventes, nesse caso as mulheres. E a função estratégica era produzir subjetivações femininas de acordo com os interesses da sociedade burguesa.

A subjetividade como algo produzido é o que nos propõe levar em consideração o filósofo francês Félix Guattari. Ao invés de pensar as subjetividades como parte da natureza humana, vamos enxergá-las como algo produzido/fabricado pelos “sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social, e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo.” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 27)

401

O controle do que era lido pelas mulheres burguesas gerou também uma desqualificação da leitura feminina, já que a mulher não lia o que era considerado grande literatura. A sociedade patriarcal machista queria a mulher culta e educada, mas não subversiva e superior aos homens. Até o ofício do magistério foi também um instrumento de controle. Exercer o magistério era visto como uma extensão das funções domésticas e não emancipou a mulher da sociedade machista patriarcal.

A sociedade, todavia, tratou de controlá-las usando de alguns mecanismos: converteu o magistério numa extensão da tarefa doméstica e maternal e desqualificou o trabalho delas aos olhos masculinos; desvalorizou suas leituras, embora não deixasse de fornecê-las em quantidades substanciais e crescentes; condicionou a recepção de obras às necessidades de doutrinação desse público, que reabsorveu valores familistas e patriarcais, traduzidos agora na linguagem da idealização da mulher e sua tarefa doméstico-pedagógica (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011).

A escritora Virginia Woolf, na década de 1920, no ensaio *Um teto todo seu*, investigou a relação entre mulheres e ficção. Em um momento da análise, Woolf questiona: “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês tem noção de quantos são escritos por homens? Tem ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo?”

A mulher sempre foi tema da literatura, mas nunca foi considerada escritora. “O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: ‘Escreva se quiser, não faz diferença para mim’. O mundo dizia, gargalhando: ‘Escrever? O que há de bom na sua escrita?’” (WOOLF, 2014, p. 78)

¹ Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

² Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no A formação da leitura no Brasil, trazem a definição de “primeira mestra” ao comentar sobre o Verdadeiro método de estudar, de Luiz Antônio Verney, obra publicada na Itália em 1746.

Assim vemos que o mundo das letras era inacessível à mulher, seja pela leitura ou pela escrita. Se não era leitora qualificada, jamais poderia ser uma escritora. Durante muitos anos, a leitura feminina era tutelada, como dizem as autoras Lajolo e Zilberman (2011), a mulher lia o que os homens do seu núcleo familiar permitiam. Enquanto para o homem a leitura estava relacionada ao exercício da profissão, a mulher podia até ler mas não tinha direito a julgar as leituras que faziam.

A educação feminina e a leitura eram dispositivos que atendiam aos interesses patriarcais e não aos interesses da mulher. O objetivo era produzir subjetivações femininas relacionadas aos valores familistas e patriarcais. A mulher era confinada à existência doméstica e como refletiu Virginia Woolf em “A posição intelectual das mulheres”, artigo resposta ao ensaio “Nossas mulheres: capítulos sobre a discórdia entre os sexos”, do romancista Arnold Bennett, em 1920:

Mas o que é necessário não é apenas a educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças [...]; que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens, e como eles, não precisem recluir o ridículo e a condescendência (WOOLF, 1920, 50 - 51).

Um desafio dos movimentos feministas é lutar para que mais mulheres tenham acesso e representatividade em espaços sociais, culturais, acadêmicos, e participem das decisões político-econômicas, que tenham o que Virginia Woolf chamou de liberdade de experiência. Ao possuir essa liberdade, a mulher participa da sociedade e tem acesso às máquinas produtivas e às máquinas de controle social que são governadas por homens. E com isso começa também a lutar por novos modos de ser mulher, por novas subjetivações femininas, que vão além da ideologia burguesa capitalista.

402

Regina Dalcastagnè (2012) realizou uma pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo, na Universidade de Brasília, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004) e constatou que “120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo”. Ao observarmos quem está nas prateleiras das livrarias, nos grandes veículos de comunicação, nas bibliotecas, quem é discutido nas escolas e faculdades, vamos encontrar um padrão.

O campo literário no Brasil é masculino e branco. A literatura segue o padrão masculinista, patriarcal, branco, classicista, heterossexual, da sociedade brasileira. Onde estão as mulheres escritoras?

Em 2014, a escritora britânica Joanna Walsh criou a campanha *#readwoman2014* ao promover a *hashtag* no *Twitter*. A proposta era ler durante o ano de 2014 livros de autoria feminina e assim colocar em discussão essas produções e valorizar a literatura feita por mulheres. O movimento começou de modo pessoal mas rapidamente ganhou vários adeptos ao redor do mundo.

Três mulheres brasileiras, Juliana Gomes, Juliana Leuenroth e Michelle Henriques, se juntaram e organizaram o projeto *Leia Mulheres no Brasil*, em 2015, com a ideia de ter encontros presenciais em livrarias e espaços culturais ao redor do país. Atualmente o *Leia Mulheres* está presente em mais de cem cidades brasileiras e conta com a colaboração de mediadoras em cada local.

O *Leia Mulheres* na Bahia está presente em cinco cidades, Salvador, Feira de Santana, Valença, Vitória da Conquista e Lauro de Freitas. O clube de leitura em Salvador começou em janeiro de 2016 e já discutiu livros como *Quarto de Despejo*, da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, e *Amada*, da estadunidense Toni Morrison.



Apesar de o clube de leitura ser aberto a todos, a presença é majoritariamente de mulheres e, como explica, a Leitora B³ do Leia Mulheres - Salvador:

São livros escritos por mulheres, mas além disso o clube tem um viés feminista, este recorte faz toda diferença. Existem questões que são sempre permanentes no clube: mercado de trabalho, violência, relacionamentos, questões sobre o corpo. Além das discussões teóricas, muitas participantes do clube trazem relatos pessoais que exemplificam as questões do ser mulher (informação verbal)⁴.

Para a Leitora A, o encontro do clube permite uma conversa entre amigos sobre a leitura realizada, longe do “academicismo”:

No clube de leitura todas pessoas vão ler o livro e vão discutir o livro. Então requer uma discussão, assim digamos, mais profunda. E eu sentia falta disso. Isso sem aquela coisa chata do academicismo. Porque a gente faz isso de certa forma na faculdade, mas tem aquela coisa do ler, da teoria. Então queria discutir, como se fosse uma conversa de amigos, para conversar, para debater sobre o livro que a gente leu. Então a possibilidade de ter um clube de leitura, de existir um clube de leitura, era fantástica (informação verbal)⁵.

A proposta de um clube de leitura reforça o caráter de fruição da literatura ao mesmo tempo que permite uma prática dialógica. Existe um diálogo entre a autora e a leitora, e entre leitora e leitora. A prática dialógica traz o conhecimento de novas possibilidades de sentido, novos significados e representações sobre o texto lido e sobre o mundo. É nesse contexto que pode surgir a ressignificação das subjetividades femininas e a linguagem passa a ser uma ferramenta de poder e emancipação do sujeito.

403

[...] A linguagem literária assume aspectos de representação e demonstração. Através dessa linguagem, pode-se refletir sobre a própria língua como lugar de liberdade. A linguagem literária permite que as palavras assumam vida própria, com novas significações que não aquelas a elas conferidas usualmente. A linguagem passa a ter “sabor”. Um sabor que advém da composição alquímica do olhar do escritor e da percepção ativa do leitor frente às palavras de uma linguagem literária que assume novos significados e representações (CRUZ, 2012, p. 17).

Quarto de despejo - Diário de uma favelada, da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, traz relatos de uma mulher negra durante a década de 1950 no Brasil. O livro foi publicado pela primeira vez em 1992 e pode ser considerado, como define MOREIRA (2011), “uma outra cultura-vida, que rechace o modelo patriarcal, que amplie os direitos de todos os sujeitos, incluindo os sujeitos femininos em seus diversos lugares”.

Carolina ao escrever e publicar seus diários fez uma ruptura no cânone patriarcal, que dita o que é literatura, e na narrativa hegemônica machista que dita as posições que as mulheres devem ocupar no mundo. *Quarto de despejo* foi uma das leituras do Leia Mulheres - Salvador que contribuiu para ressignificação da subjetividade feminina, como podemos perceber no depoimento da Leitora A, que não conseguia se enxergar como escritora e poeta:

3 Entrevistei para este artigo duas participantes do Leia Mulheres - Salvador. Ao longo do texto as chamarei de Leitora A e Leitora B para resguardar as suas identidades. As entrevistas completas estão disponíveis nos apêndices.

4 Entrevista concedida por Leitora B. Entrevista II. [jul. 2010]. Entrevistador: Jeniffer Geraldine Pinho Santos. Salvador, 2019. Mensagem recebida por <jeniffergpps@gmail.com>. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B deste artigo.

5 Entrevista concedida por Leitora A. Entrevista I. [abr. 2010]. Entrevistador: Jeniffer Geraldine Pinho Santos. Salvador, 2019. 1 arquivo .mp3 (23min36s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

E Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra favelada, que consegue escrever o seu livro, que consegue ser uma escritora. Gente isso para mim é comovente, fantástico, libertador. O encontro com Carolina para mim, desses três, foi o mais significativo. Eu li Carolina para os meus alunos do 5º ano do Ensino Fundamental, que nesse ano, que foi em 2017, eu estava com essa turma, e os meus alunos choraram com trechos do livro. Quarto de despejo foi um livro que é para sempre sabe, um livro que eu gosto de ler para os meus alunos, quando eu pego uma turma de maiores. E um livro que eu acho que faz diferença na vida de qualquer pessoa, mas na minha como mulher, como negra, e como periférica, mais ainda (informação verbal).

Na entrevista concedida, a Leitora A comenta também que a pluralidade de temas contribui para mostrar que “as mulheres são pessoas, seres humanos cheios de possibilidades como os homens e vão meio que descortinando alguns véus, como por exemplo o véu da maternidade”. Aqui cabe retomar a proposta de Virginia Woolf quando diz que a mulher precisa ter liberdade de experiência. Liberdade para ir além dos lugares comuns e naturalizados para o ser mulher, que demarcam até o que pode ser uma maternidade ideal.

A leitura do romance *Precisamos falar sobre o Kevin*, da escritora norte-americana Lionel Shriver, foi o que suscitou questionamentos sobre a maternidade no Leia Mulheres - Salvador. De acordo com a Leitora A, o encontro para discussão do livro foi um dos mais ricos de contribuições e experiências.

Eu fui muito criticada e às vezes ainda sou. Eu tenho uma filha. Minha filha não mora comigo, mora com pai. E eu tenho uma outra visão do que é ser mãe. Eu não penso que ser mãe é todo esse aparato que as pessoas fazem na sociedade. Então eu sou muito criticada, já sofri muito por causa disso. Apesar da minha relação com minha filha ser fantástica. Mas até hoje quando eu digo assim: minha filha não mora comigo. As pessoas perguntam por que? [...] Opa, então você tem algum problema. Filhos moram com as mães e não com os pais, quando se separam. Então foi uma discussão sobre maternidade fantástica, então assim mudou minha forma, me deu um outro olhar sobre a questão da maternidade (informação verbal).

404

Outra leitura marcante para a Leitora A foi *Amada* da escritora estadunidense Toni Morrison. O romance publicado pela primeira vez em 1987, ganhou o prêmio *Pulitzer* em 1988 e, em 2006, foi eleito o livro de ficção mais importante dos últimos 25 anos nos Estados Unidos, pelo *New York Times*. A história baseada em fatos reais retoma a condição do negro no fim do século XIX nos Estados Unidos e mostra a triste realidade das mães escravizadas.

O romance *Amada* e a experiência de leitura da participante é um exemplo de como o texto literário “permite ao leitor reviver a sua história, vivenciando-a e, ao mesmo, tempo refletindo-a sob o ponto de vista político em que ela está situada” (CRUZ, 2012). O momento de reviver a própria história permite repensar o seu lugar social e todas as opressões que o marcam, como desabafou a Leitora A:

Amada é um livro que fala de maternidade e fala de escravidão [...] todo mundo já sabe que é baseado em fato real, de mães que preferiam matar seus filhos, ao invés de vê-los escravos, sofrendo. Então é muito forte isso. É uma carga de dor que mexe com nossa ancestralidade porque eu sou negra, e nascida e criada em bairro periférico. A minha família é formada por mulheres e homens negros. Então assim pensar sobre escravidão nessa perspectiva é uma coisa que sabe dá um choque de realidade, por mais que você esteja com os pés fincados nela (informação verbal).

bell hooks (2018) diz que um marco importante do feminismo contemporâneo é produzir literatura feminista para recuperar a história das mulheres. Essa produção de resgate também reflete na questão da liberdade de experiência. Ao ler outras mulheres e suas experiências através de textos literários existe a possibilidade de ressignificação das subjetividades femininas.



Após pesquisa realizada com jovens leitores, a antropóloga francesa Michèle Petit, numa conferência⁶ em Buenos Aires, em 2000, discorreu sobre a contribuição da leitura de obras literárias na construção de si mesmo e na elaboração da subjetividade. A autora comentou sobre como a leitura pode ajudar os sujeitos a descobrir-se autores das suas próprias vidas e de que maneira o ato de ler pode ser transgressor e ajudar a quebrar as barreiras do destino pessoal e social.

E encontram às vezes o apoio de um saber, ou, em um testemunho, em um relato, um romance, um poema, o apoio de uma frase escrita, de uma estruturação. Ao poder dar um nome aos estados que atravessam, podem encontrar pontos de referência, apaziguá-los, compartilhá-los. E compreendem que esses desejos ou temores que acreditam serem os únicos a conhecer foram experimentados por outros, que lhe deram voz (PETIT, 2013, p. 44).

A autobiografia da escritora norte-americana Roxane Gay foi uma das leituras do ano de 2018 do Leia Mulheres - Salvador. Em *Fome*, Gay fala de como comer compulsivamente foi seu esconderijo após sofrer um abuso sexual aos 12 anos de idade. O ato compulsivo gerou uma superobesidade mórbida. Para a Leitora B, o livro foi muito marcante para sua vida a ponto ajudá-la no processo de compreensão e aceitação do próprio corpo:

Esse livro me ajudou no processo de entendimento de questões sobre o corpo, principalmente sobre como o corpo gordo é visto. É um livro também sobre as fragilidades do corpo. Roxane não fala de um lugar de vitoriosa, ela não apresenta receitas de sucesso, ela o tempo inteiro mostra suas fragilidades, dificuldades e questões. Fiquei muito comovida e me identifiquei com muitas questões que ela passou. Engordei 20 quilos em dois anos e de repente não sabia que corpo era aquele. O relato da Roxane, embora doloroso em muitos momentos, me ajudou a compreender melhor o meu corpo, sem tantos julgamentos ruins, diferente de um processo de aceitação, a leitura ajudou no processo de compreensão do corpo gordo. Foi uma leitura muito importante (informação verbal).

405

A leitura literária, como aponta ABREU (2019), “traz para o universo do leitor possibilidades novas de sentido, colocando em questão suas verdades, desestabilizando-o e levando-o a reestruturar-se”. A partir disso, o projeto Leia Mulheres pode ser considerado um exemplo do desmonte da leitura como dispositivo do poder capitalista patriarcal. E também um processo de reapropriação, ressignificação, das subjetividades, do modo de relação com o mundo. O início da possibilidade de inventar novos modos de viver e ser no mundo como mulher.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Lílian Martins de. *A leitura literária*. Fascículo do Curso Formação de mediadores de leitura da Fundação Demócrito Rocha, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. *Leitura literária na escola: desafios e perspectivas em um leitor*. Salvador: EDUNEB, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte/ Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 2012.

Entrevista concedida por Leitora A. Entrevista I. [abr. 2010]. Entrevistador: Jeniffer Geraldine Pinho Santos. Salvador,

6 PETIT, Michèle. Leitura de obras literárias e construção de si mesmo. In: _____. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. 1. ed. São Paulo: editora 34, 2013. cap. 3, p. 39 - 63.

2019. 1 arquivo .mp3 (23min36s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste artigo.

Entrevista concedida por Leitora B. Entrevista II. [jul. 2010]. Entrevistador: Jeniffer Geraldine Pinho Santos. Salvador, 2019. Mensagem recebida por <jeniffergps@gmail.com>. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B deste artigo.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Carolina de Jesus e Virginia Woolf: em busca de um outro teto para todos nós. *Congresso Internacional da ABRALIC*, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1088-1.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2019.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo: Editora 34, 2013.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2011.

APÊNDICE A - ENTREVISTA I - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LEITORA A DO LEIA MULHERES - SALVADOR

Pergunta 1: As subjetividades fabricadas pela cultura patriarcal e pelo capitalismo sobre o ser mulher refletem na construção que a mulher faz de si mesma. Muitas mulheres, por exemplo, não se intitulam escritoras porque esse lugar nunca foi atribuído a elas. De que maneira você acredita que o Leia Mulheres tem contribuído para reescrever essas subjetividades e ressignificar o ser mulher?

406

Leitora A: Eu acredito que o Leia influencia muito nesse processo de mudança de subjetividade, de reconhecimento de si mesma, e de reconhecimento de outras mulheres também. Não sei se eu entendi muito bem sua pergunta. A gente não costuma, por exemplo, vou pegar minha experiência, eu escrevo poemas mas eu não publiquei um livro, então eu não me considero escritora e nem poeta mas é porque é difícil para mulher dizer essas coisas. Tanto que eu tenho trabalhado muito isso de você dizer o que você é o que você faz, reconhecer os seus talentos e deixar de lado a falsa modéstia. Eu não li ainda o livro todo da Michelle Obama mas é um livro que está entre os meus desejados. Ela fala da síndrome da impostora, que minha filha Clara fala sobre isso, que ela se sente assim. A gente nunca acha que o que a gente faz é essencialmente bom ou que é legal, sabe? A gente sempre acha que é mais ou menos, que tá na média, que não é isso tudo, porque a nós foi concedido esse lugar, lugar que está à margem porque todos, digamos assim, os primeiros lugares, as cabeças, estão entre homens, então acho que inconscientemente já existe essa ideia de que a mulher ela está... a gente vai sempre ouvindo, vendo homens a frente tudo, então a gente fica meio que tutelada, então tem todo um resquício de todo um contexto histórico que a gente vai sempre sendo tutelada, enquanto que os homens eles têm um ego do tamanho do mundo. Os homens, em geral, têm um ego enorme. [...] Então acho que isso ajuda muito, ajuda muito a se mostrar, na verdade a se entender, a se aceitar, ter uma outra visão de si. Porque todos esses livros que a gente lê, todas essas histórias que a gente vai tendo acesso vai mostrando que as mulheres são pessoas, seres humanos cheios de possibilidades como os homens e vão meio que descortinando alguns véus, como por exemplo o véu da maternidade. A gente teve um Leia sobre Precisamos Falar Sobre Kevin, que foi um dos mais fantásticos que acho que já teve, muito rico de experiências, de contribuições, tinham psicólogos, tinha muita gente nesse dia, e assim as coisas que foram descortinadas sobre a maternidade, esse olhar sobre a maternidade, foi fantástico. Então acredito sim que Leia, ele favorece, ele ajuda, e me ajudou também como mãe, como mulher. A questão da sororidade, a questão da maternidade, tantas outras questões. Isso é um processo de mudança, de reconstrução da subjetividade da gente, então eu acho que que sim.



Pergunta 2: Tem algum livro que você leu para o Leia Mulheres e que foi muito marcante para sua vida a ponto de te ajudar no processo de reescrita da subjetividade? Se sim, qual e por quê?

Leitora A: Eu vou falar de um livro que já vai ser resposta da próxima pergunta, que a gente teve dificuldade de encontrar, que foi o Quarto de Despejo e depois que os Leias começaram a colocar o Quarto de Despejo, ele já até voltou com a nova edição. Bom, para mim chamou bastante atenção Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, Amada, de Toni Morrison, e Precisamos Falar Sobre Kevin. Foram três livros diferentes. E Precisamos Falar sobre o Kevin eu já falei na resposta anterior sobre a questão da maternidade. Eu fui muito criticada e às vezes ainda sou. Eu tenho uma filha. Minha filha não mora comigo, mora com pai. E eu tenho uma outra visão do que é ser mãe. Eu não penso que ser mãe é todo esse aparato que as pessoas fazem na sociedade. Então eu sou muito criticada, já sofri muito por causa disso. Apesar da minha relação com minha filha ser fantástica. Mas até hoje quando eu digo assim minha filha não mora comigo, as pessoas perguntam por que? Porque poderia ser assim não mora comigo, mora com pai, mora sozinha. Minha filha não mora comigo, mora com o pai, porque ele não mora comigo e mora com o pai? Opa, então você tem algum problema. Filhos moram com as mães e não com os pais, quando se separam. Então foi uma discussão sobre maternidade fantástica, então assim mudou minha forma, me deu um outro olhar sobre a questão da Maternidade. E no caso de Carolina Maria de Jesus, no caso de Amada, enquanto mulher negra, esses dois livros me fizeram, não que eu não saiba nem que eu não sinta, mas assim me deu um olhar, digamos assim uma lente ampliada, sobre a situação da mulher negra periférica no país que a gente vive e também sobre o olhar da escravidão. Amada é um livro que fala de maternidade e fala de escravidão, não sei se você já leu. Mas enfim todo mundo já sabe que é baseado em fato real, de mães que preferiam matar seus filhos, ao invés de vê-los escravos, sofrendo. Então é muito forte isso. É uma carga de dor que mexe com nossa ancestralidade porque eu sou negra, e nascida e criada em bairro periférico. A minha família é formada por mulheres e homens negros. Então assim pensar sobre escravidão nessa perspectiva é uma coisa que sabe dá um choque de realidade, por mais que você esteja com os pés fincados nela. E Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra favelada, que consegue escrever o seu livro, que consegue ser uma escritora. Gente isso para mim é comovente, fantástico, libertador. O encontro com Carolina para mim, desses três, foi o mais significativo. Eu li Carolina para os meus alunos do 5º ano do Ensino Fundamental, que nesse ano que foi em 2017, eu estava com essa turma e os meus alunos choraram com trechos do livro. Quarto de despejo foi um livro que é para sempre sabe, um livro que eu gosto de ler para os meus alunos, quando eu pego uma turma de maiores. É um livro que eu acho que faz diferença na vida de qualquer pessoa, mas na minha como mulher, como negra, e como periférica, mais ainda.

407

APÊNDICE B - ENTREVISTA II - ENTREVISTA COM A LEITORA B DO LEIA MULHERES - SALVADOR

Pergunta 1: As subjetividades fabricadas pela cultura patriarcal e pelo capitalismo sobre o ser mulher refletem na construção que a mulher faz de si mesma. Muitas mulheres, por exemplo, não se intitulam escritoras porque esse lugar nunca foi atribuído a elas. De que maneira você acredita que o Leia Mulheres tem contribuído para reescrever essas subjetividades e ressignificar o ser mulher?

Leitora B: O recorte temático dos livros do Leia contribui para as subjetividades do ser mulher. São livros escritos por mulheres, mas além disso o clube tem um viés feminista, este recorte faz toda diferença. Existem questões que são sempre permanentes no clube: mercado de trabalho, violência, relacionamentos, questões sobre o corpo. Além das discussões teóricas, muitas participantes do clube trazem relatos pessoais que exemplificam as questões do ser mulher.



Pergunta 2: Tem algum livro que você leu para o Leia Mulheres e que foi muito marcante para sua vida a ponto de te ajudar no processo de reescrita da subjetividade ? Se sim, qual e por quê?

Leitora B: Fome da Roxane Gay. Esse livro me ajudou no processo de entendimento de questões sobre o corpo, principalmente sobre como o corpo gordo é visto. É um livro também sobre as fragilidades do corpo. Roxane não fala de um lugar de vitoriosa, ela não apresenta receitas de sucesso, ela o tempo inteiro mostra suas fragilidades, dificuldades e questões. Fiquei muito comovida e me identifiquei com muitas questões que ela passou. Engordei 20 quilos em dois anos e de repente não sabia que corpo era aquele. O relato da Roxane, embora doloroso em muitos momentos, me ajudou a compreender melhor o meu corpo, sem tantos julgamentos ruins, diferente de um processo de aceitação, a leitura ajudou no processo de compreensão do corpo gordo. Foi uma leitura muito importante.



O DISCURSO COMO RESISTÊNCIA NA OBRA DE MARYSE CONDÉ

Jéssica Andrade de Lara¹

“Ler! Eu só me arrependia que os livros não falavam nunca de quem eu era, eu, negrinha preta, nascida em Rio de Sal. Então eu inventava, eu imaginava minhas histórias no oco da minha cabeça.”² (CONDÉ, 1989, p. n.p.) é o que relata Man Sonson, que antes de substituir seus sonhos pelos seus filhos, refugiava-se por entre os livros. Porém nenhum falava de si, nenhum falava sobre sua realidade de moça negra de um vilarejo na ilha de Guadalupe. Contar o seu lado da história, tomar a voz. Representar-se. Man Sonson é uma entre as mulheres do romance *Traverseé de la Mangrove*, de Maryse Condé, que portam o discurso, relatando, por meio das histórias de suas vidas, o patriarcado impregnado na estrutura da sociedade de Guadalupe.

Para representar as idiosincrasias existentes no contexto antilhano, Condé utiliza ferramentas estéticas que dão ritmo poético à obra, como a oralidade e principalmente a alternância de vozes, sendo as mulheres aquelas que falam em primeira pessoa, sem intermediários. A escolha da autora fica para além dos códigos discursivos, é um ato político de acusação, como bem observa O’regan:

se Condé usa a subjetividade da narrativa em primeira pessoa para criticar a noção de mulheres antilhanas como vítimas impotentes, ela também a manipula como um instrumento que serve para projetar um esforço antipatriarcal ativo e às vezes vitriólico empreendida pelas personagens femininas no texto (O’REGAN, 2006, p. 159)³

409

Impossibilitadas de se expandir externamente, presas em seus ambientes familiares, em seus casamentos arranjados e na desigualdade designada ao gênero feminino, as mulheres de *Traverseé de la Mangrove* demonstram, por meio de seus relatos, uma grande profundidade interna, cheia de segredos e experiências de vida que são ignoradas por aqueles que detêm o poder doméstico e social, os homens. Esse movimento em direção ao íntimo vai contra a objetificação imposta pelo patriarcado. Como escreve O’regan:

em uma sociedade em que são percebidas essencialmente como objetos do desejo, as mulheres de Rivière au Sel buscam reverter a objetivação de seu ser revelando o machismo inveterado dessa sociedade. (O’REGAN, 2006, p. 159)⁴

A necessidade da mulher se auto-representar se torna mais latente ao se tomar as reflexões de Simone de Beauvoir sobre a definição do que é ser mulher. Para Beauvoir, a definição do que é mulher se dá sempre em relação ao homem e pelo olhar do homem, ela nunca é autodefinida, colocando-a em um lugar de dominação e submissão. Partindo dessa análise, a filósofa cria o conceito do Outro beauvoriano “explicando como esta categoria é antiga e comum que, segundo seu estudo, nas mais antigas mitologias e sociedades

1 UFPR.

2 Do original: Lire ! Je regrettais seulement que les livres ne parlent jamais de ce que j’étais, moi, petite Négresse noire, née à Rivière au Sel. Alors j’inventais, j’imaginais mes histoires dans les creux de ma tête. CONDÉ (1989, p. n.p.). Todas as traduções presentes nesse texto são minhas.

3 if Condé uses the subjectivity of the first-person narrative to criticize the notion of Antillean women as powerless victims, she also manipulates it as an instrument which serves to project an active and, at times, vitriolic anti-patriarchal campaign waged by the female characters in the text. (O’REGAN, 2006, p. 159)

4 in a society where they are perceived essentially as objects of desire, the women of Rivière au Sel seek to reverse the objectification of their being by revealing the inveterate machismo of that society. (O’REGAN, 2006, p. 159)

primitivas já se encontravam presente uma dualidade: a do Mesmo e a do Outro.” (RIBEIRO, 2017, pg. 21, marcação da autora). Dentro dessa dicotomia é que se constrói o pensamento ocidental, dominado pelos homens “boa parte da produção discursiva moderna é a produção explícita de um discurso dos homens sobre o “grande Outro”: a mulher.” (ADELMAN, 2016, p. 86). A figura da mulher na cultura ocidental, e na poética masculina, é mistificada, torna-se a musa distante e misteriosa, perde sua humanidade e vira objeto.

No ideário e no imaginário masculinos, constrói-se a Mulher como o Outro absoluto. Ela se torna o repositório do “natural” e da imanência (comparada com a transcendência como possibilidade/projeto existencial dos homens); no discurso masculino, ela é ora forasteira, ora objeto consumido pelos homens, a fim de satisfazer seus desejos. Para a cultura (masculina), ela é o não essencial, o Outro que só serve para que o Um (o homem) se reconheça. E dessa forma, são negadas a ela as possibilidades de uma existência ou relações não alienadas, pois, nos termos da filosofia que Beauvoir desenvolveu, a “verdadeira presença” do outro significa que esse outro esteja presente em e para si, isto é, como objeto e sujeito, envolvido em relações de reciprocidade e não de objetificação. (ADELMAN, 2016, p. 87).

Essa mistificação/objetificação consiste numa estratégia de distanciamento em que os homens não reconhecem as mulheres como iguais, com necessidades e constituição similares. Outra consequência da representação da mulher produzida pelos homens é a sexualização. “A mulher está carregada de sentido sexual, mas apenas conforme produz significado para os homens: somente a mulher é ‘sexo’” (ADELMAN, 2016, p. 88). Esse mito é uma ferramenta poderosa de silenciamento, em que o desejo feminino é ignorado, de acordo com Beauvoir. Adelman (2016), ao ler Beauvoir, afirma que a desconstrução do mito da mulher é possível por meio da produção de diferentes discursos, em que as mulheres tenham a voz e se representem.

410

Beauvoir mostra também que há brechas – espaços que existem ou podem ser criados, a fim de resistir ou subverter as relações de subordinação que agem constantemente na tentativa de adequar as mulheres ao mito. “as categorias através das quais os homens encaram o mundo são constituídas, do ponto de vista deles, como absolutas: eles desconhecem nisso, como em tudo, a reciprocidade” (p. 315). A representação do mundo, para Beauvoir, imbrica na complexidade das relações sociais; as formas de representação estão inseparavelmente ligadas à posição do sujeito que representa. (ADELMAN, 2016, p. 89).

Ao escrever os discursos masculinos em terceira pessoa, Condé tira do homem o poder de auto-representação, suas opiniões são postas como o senso comum da comunidade. O homem é reduzido ao ser social, sua subjetividade é questionável, enquanto as mulheres, mesmo com destinos compartilhados, possuem individualidades. O’regan escreve que a escolha de Condé evidencia sua posição de não dividir o discurso, e complementa:

o sentido de distanciamento autoral produzido pela mudança para a terceira pessoa é aprofundado pelos trechos masculinos em primeira pessoa que estão visivelmente marcados entre aspas. Através de tais dispositivos narrativos sutis, parece que Condé está embarcando em uma estratégia para apontar o discurso masculino como o discurso social convencional da comunidade em geral, um discurso que todo o romance busca reprovar. A estratégia também elucida a postura da autora que, ao registrar um viés anti masculino, desaprova claramente o sistema de valores que o patriarcado das Antilhas mantém. (O’REGAN, 2006, p. 160)⁵

5 the sense of authorial distancing produced by the shift to the third person is deepened by the male sections’ first-person prefatory addresses which are conspicuously framed in quotation marks. Through such subtle narrative devices, it appears that Condé is embarked on a strategy to point up male discourse as the conventional social discourse of the community at large, a discourse which the entire novel works to reprove. The strategy also elucidates the stance of the author herself who, in registering such an anti-male bias, clearly disapproves of the value system which Antillean patriarchy sustains. (O’REGAN, 2006, p. 160)



Ao se analisar os discursos das personagens, é possível observar como elas sobrevivem com seus desejos ignorados e seguem seus destinos sem escolha, por meio dos relatos conseguem expor a vida, a voz e o corpo que lhe foram tomados.

A personagem Mira conta sobre o refúgio na natureza, seu lugar secreto de encontro com a mãe, mas também com seu próprio corpo. Ela descreve detalhadamente o local e o momento que lhe são tão importantes, revelando um aspecto que todas as mulheres da obra compartilham em seus capítulos: um discurso íntimo. Os relatos não têm tendência somente para um texto intimista de sentimentos profundos, mas sim do íntimo mais concreto, falam de sua história, da rotina em suas casas-túmulos ou, como coloca Mira, de seu abrigo e de seu ritual. A aspereza do ambiente impede o compartilhamento de tais temas.

As visões negativas, julgadoras e agressivas em relação à Mira são postas em discurso direto. São vozes masculinas não identificadas que reproduzem o que seria o discurso comum dos habitantes de Rivière au Sel:

Eu me aconchegava sob as folhas gigantes de Orelha de Elefante e ouvia suas vozes furiosas:

- Onde ele está ainda? Não deveríamos deixá-la!

- É de uma surra que essa criança merece. Mas seu pai não deixa que a gente a toque. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)⁶

Mira conta a história da sua mãe que morreu no parto e, apesar de nunca terem se encontrado, Mira fica como única testemunha da vida e da morte de Rosalie Sorane. A culpa é posta no pai, que retirou Rosalie da família e de um futuro (imaginado por Mira) em que a jovem poderia estudar e escapar de seu destino trágico.

Porque se ele a tivesse deixado tranquila, Rosalie Sorane, se ele a tivesse deixado dormir na casa de sua mãe, que se sentava cinco vezes por semana no mercado da rua Hicelin para vender tomates, quiabos e ervilhas tenras, mas que queria que sua filha fosse estudar na metrópole e se tornasse licenciada, ela não teria morrido aos dezoito anos, vazia de todos o seu jovem sangue, deitando seus pés frios entre duas toalhas de linho bordado. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)⁷

411

E como testemunha, Mira observa a decadência de sua madrasta, Dinah, que chega em casa esperando uma vida ativa no trabalho e organização da família, porém a realidade machista a prende em casa por ordem de seu marido, tirando a vitalidade e aspirações de Dinah. Mira nos fala sobre três vivências diferentes de mulheres de Guadalupe, mas que compartilham da liberdade mutilada pela organização social desigual e pela moral sexista de onde vivem.

A idosa Man Sonson expressa em seu desgosto pelo casamento do filho negro com uma branca, a tensão racial que permanece em Guadalupe. Recorrendo aos ancestrais escravos, relembra o clima violento entre brancos e negros após a abolição da escravidão. Man Sonson conta a história de sua mãe, de suas visões premonitórias e compartilha o relato de sua própria mediunidade: Man Sonson é o misticismo que provém das origens africanas do povo negro de Guadalupe.

Como já visto nas personagens anteriores, e ponto muito relevante, pois se repetirá em quase todas as narrações femininas do romance, Dinah começa contando a história de sua mãe, estudante holandesa que

6 Je me blottissais sous les feuilles de siguine géante et j'entendais leurs voix en colère :

- Où est-ce qu'elle est encore ? On devrait la laisser là !

- C'est une bonne volée que cette enfant-là mérite. Mais son papa ne veut pas qu'on la touche ! (CONDÉ, 1989, p. n.p.)

7 Car s'il l'avait laissée tranquille, Rosalie Sorane, s'il l'avait laissée dormir dans la maison de sa maman qui s'asseyait cinq fois la semaine sur le marché de la rue Hincelin pour revendre des tomates, des gombos et des pois tendres, mais qui voulait que sa fille parte étudier en métropole et devienne une licenciée, elle ne serait pas morte à dix-huit ans, vidée de tout son jeune sang, couchée les pieds froids entre deux draps de toile de lin brodée. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)

acaba sendo mãe solteira e casando com um viúvo. Destino que compartilhará com a filha: Dinah se casa com Loulou Lameaulnes e conta sua decepção ao ser proibida pelo marido de sair de casa.

A personagem Rosa lembra de sua mãe, que contava à Rosa menina uma história em que os homens são o diabo: “Eu, Rosa Ramsaram, não tenho medo de dizer que todos os homens são uns diabos. Um não salva o outro.”⁸ Rosa conclui. Forçada a um casamento arranjado, Rosa não tem nenhuma voz na decisão sobre seu futuro. Seu relato expõe a solidão de ver os filhos homens somente criando vínculos com o pai, em uma estrutura familiar sexista em que a educação e convívio dos meninos é exclusivo do pai. Enfim, quando grávida de uma menina, Shireen, sua redenção, perde-a em poucos meses, colocando Rosa em um luto sem data que a impede de criar laços com a filha mais nova, Vilma.

Nunca pelo nome, e jamais chamada de mãe, apenas “*elle*”. É dessa forma que Vilma se dirige a Rosa em seu capítulo. Como já mencionado, as mães são sempre citadas nos relatos das mulheres de *Traversée de la Mangrove*. Vilma narra a falta de afeto de Rosa e sua solidão e silêncio dentro da família. Por meio de sua história, podemos acompanhar seu encontro com a educação como único refúgio, e a decisão de vingança por não ter ninguém a quem recorrer quando é privada da escola e posta em um noivado arranjado.

Eu sentia qualquer coisa fervendo em mim: raiva, revolta. O que é ser mãe se não é fazer uma fortaleza contra o egoísmo e a crueldade dos pais? Mas para aquele lá, não havia ninguém além de Shireen, Shireen. Mas eu. Poderiam me vender como um último lote de *icaques* no mercado, não importava pra ele! Eu tinha que fazê-lo passar vergonha, machucá-lo, me vingar. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)⁹

412

Ter diferentes mulheres narrando com suas próprias palavras suas vivências abre espaço para observar diferentes camadas de Rivière au Sel, como a burguesia guadalupense contada por Dodose Pelagie, que casa com Emanuel Pelagie para salvar sua família da miséria, mas viveu consumida por uma raiva silenciosa pela hipocrisia do marido. Porém, as mulheres de *Traversée de la Mangrove* compartilham do mesmo destino de sujeição e silêncio, infelicidade e falta de escolha, as diferenças se dissolvem no machismo comum imposto a todas.

Ao se pensar na posição que a mulher ocupa, é necessário olhar a partir da sua “posição de sujeito”, sendo esse não somente um ser com gênero, mas também com classe e raça e etc. Esses elementos são seus formadores de identidade e também seu local dentro das relações de poder. Por isso, ao se estudar as personagens de Condé é preciso explorar as camadas de silenciamento implícitas em seus discursos. Adelman (2016) escreve que essa é a metodologia adotada pela teoria feminista contemporânea, em que se considera que é preciso desconstruir as “pretensões universalistas” subscritas no pensamento científico ocidental, partindo do pensamento de Foucault, é fundamental:

fazer uma genealogia dos discursos, de quem os constrói, em que momentos e em quais condições históricas, buscando ainda identificar as complexidades das relações entre as palavras e os poderes. O objetivo, no entanto, não deve ser entendido como uma tentativa de invalidar o conhecimento científico já acumulado, mas de avaliá-lo, revisá-lo e, certamente, desta forma, torná-lo mais aberto e mais crítico. (ADELMAN, 2016, p. 95-96)

Ao se adotar esse olhar pela alteridade, ocorre uma abertura para outras narrativas visando mudar a “história oficial” acrescentando os discursos que foram, até então, ignorados. “O espaço do feminino e das

8 Moi, Rosa Ramsaram, je n'ai pas peur de dire que tous les hommes sont des guiab. L'un ne sauve pas l'autre” (CONDÉ, 1989, p. n.p.)

9 Je sentais quelque chose qui bouillonnait en moi : la colère, la révolte. À quoi ça sert une mère, si ce n'est à faire rempart contre l'égoïsme et la cruauté des pères ? Mais pour celle-là, il n'y avait que Shireen, Shireen. Moi, on pouvait me vendre comme un dernier lot d'icaques au marché, cela lui était bien égal ! Il fallait que je lui fasse honte, que je lui fasse mal, que je me venge. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)



experiências femininas plurais podem e devem servir como um caminho de acesso às alteridades silenciadas ou marginalizadas, que são tão constitutivas da nossa experiência social da modernidade quanto as vozes do mainstream.” (ADELMAN, 2016, p. 96)

Em *Pode o subalterno falar?* (2010), Spivak define o processo de fala como uma posição discursiva, uma interação entre falante e ouvinte, criando um espaço dialógico. Porém esse espaço de interação “não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento de fato, não pode falar” (2010, p. 13). Em outras palavras, o subalterno não tem seu lugar pleno de fala, ele é forçosamente ocupado por alguém de fora de seu contexto. Ao questionar a construção do ideal de sujeito ocidental, Spivak ressalta que o sujeito colonial é posto como Outro, o que chama de violência epistêmica, pois o O/outro é posto como inadequado, insuficiente, não se enquadrando na definição filosófica de sujeito.

Retomando a conceituação de Beauvoir, as mulheres negras seriam o Outro do Outro por estarem em um vácuo representativo em que o debate racial engloba os homens negros e o feminismo tem como sujeito a mulher branca. Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*, parte da análise de Beauvoir para afirmar que as mulheres negras ocupam um lugar ainda mais fora das posições de privilégio “por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade.” (RIBEIRO, 2017, p. 23). Kilomba questiona a fixidez dos status dados por Beauvoir, em que a mulher está sempre em um lugar de subordinação, sempre como o Outro, e que isso define o modo de ser mulher, porém na conjuntura, o ser mulher é ser mulher branca.

Kilomba além de aprofundar a análise, engloba a mulher negra em seu comparativo colocando que, nesse esquema, a mulher negra só pode ser o Outro e nunca si mesma. Para ela, existe um status oscilante que ora pode permitir que a mulher branca se coloque como sujeito, assim como o homem negro, entretanto a autora rejeita a fixidez desse status. (RIBEIRO, 2017, p. 23)

413

É imprescindível citar a conjuntura de ser negro em uma colônia. Para Franz Fanon (2008), qualquer atitude feita por um antilhano se dá por intermédio de alguma influência do outro, do branco, não há autonomia:

Qualquer ação do antilhano passa pelo outro. Não porque o outro seja o objetivo final de sua ação, na perspectiva da comunhão humana que descreve Adler¹⁰, mas simplesmente porque é o outro que o afirma na sua necessidade de valorização. (FANON, 2008, p. 177)

O autor complementa dizendo que, por meio da violenta colonização, o antilhano foi massacrado e aprisionado em um ambiente que o forma, define, mas que ele não construiu. Esse contexto vivido pelos antilhanos negros é mantido “com seu sangue e seus humores”. Assim cria-se mais uma camada de silenciamento.

Para Spivak (2010), a mulher está em uma posição duplamente apagada dentro do contexto colonial. A autora escreve que a historiografia colonial, seu sujeito e suas insurgências têm construção ideológica totalmente masculina, e ressalta: “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). A mulher está ainda mais distante da definição de sujeito ocidental, sendo colocada em violento mutismo:

10 Em *Peles negras, máscaras brancas*, Fanon acrescenta a seguinte nota sobre a descrição de Adler: “Adler [...] identificou o instinto fundamental do homem com a vontade de potência de que falava Nietzsche, ou seja, como um espírito de agressão e de luta em conflito com outro instinto, o sentimento de comunidade humana, que liga o indivíduo a todos os outros. A interação dessas duas forças determinaria o caráter de cada homem e suas manifestações patológicas (Conhecimento do homem, 1927)”

Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. [...] A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme. (SPIVAK, 2010, p. 66)

A mulher do terceiro mundo está fora do “feminismo internacional”, escreve Spivak, pois está fora dos países dominantes, compradores. Essas mulheres formam o “subproletariado urbano” dentro da divisão internacional do trabalho:

No seu caso [da mulher], a negação e o impedimento do consumismo e a estrutura de exploração são constituídos pelas relações sociais patriarcais. No outro lado da divisão internacional do trabalho, o sujeito da exploração não pode conhecer nem falar o texto da exploração feminina, mesmo se for assegurado à mulher - de forma absurda pelo intelectual que não pode representá-la - um espaço no qual ela possa falar. A mulher se encontra duplamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 70)

Por estar nesse lugar de dupla antítese, não ser branca e nem ser homem, a mulher negra está posta em diversas camadas de subalternidade. Por isso é mais que necessário a mulher negra se autodefinir, escreve Patricia Hill Collins:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. (COLLINS, 2016, p. 105. apud RIBEIRO, 2017, p. 25-26)

414

A autodefinição seria uma forma de rompimento da norma colonizadora. Collins afirma que as mulheres negras devem fazer uso criativo para se expressarem a partir desse lugar, que conceitua como outsider within. Ser “forasteira de dentro” no movimento feminista significa ser mulher negra e buscar ser vista como sujeito político ao mesmo tempo que ser “de fora” por ter suas pautas minimizadas dentro do movimento que prioriza as questões das mulheres brancas. Porém, essa posição, de acordo com Collins, dá a mulher negra um ponto de vista diferente diante da sociedade, e isso explicaria seu pioneirismo em pensamentos revolucionários e interseccionais. “Seria como dizer que a mulher negra está num não lugar, mas mais além: consegue observar o quanto esse não lugar pode ser doloroso e igualmente atenta também no que pode ser um lugar de potência.” (RIBEIRO, 2017, p. 27). Maryse Condé, mulher negra nascida em Guadalupe, escreve o livro que Man Sonson desejava ler, representando a realidade patriarcal de Rivière au Sel contada diretamente pelo olhar de suas mulheres. A obra faz ecoar corajosamente o que é silenciado e escondido.

No romance de Condé, Vilma clama diante do corpo morto de Francis Sancher:

Eu gostaria de ser minha avó indiana, para o seguir na pira funerária. Eu me jogaria nas chamas que o teriam consumido e nossas cinzas se misturariam, como nossos almas não conseguiram. Eu gostaria de ser minha avó indiana para morrer dele. Isso é o que eu gostaria de ser. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)¹¹

11 Je voudrais être mon aïeule indienne pour le suivre au bûcher funéraire. Je me jetterais dans les flammes qui l’auraient consumé et nos cendres seraient mêlées, comme nos âmes n’ont pas su l’être. Je voudrais être mon aïeule indienne pour mourir de lui. C’est ce que je voudrais être. (CONDÉ, 1989, p. n.p.)



A personagem, que tinha somente como companhia e suporte emocional os livros e os estudos, foge para casa de Sancher ao ser informada pelo pai que não iria mais à escola. Entrega seu corpo, primeiro como companhia e depois como parceira sexual de Sancher, de maneira próxima à Mira, como escapatória da sufocante realidade. Com Sancher morto, não vê mais sentido em si. Ao remeter-se aos ancestrais indianos, Vilma expressa sua vontade de se imolar no ritual hindu *Sati*. É interessante observar como esse costume e a sua proibição pelo estado colonizador inglês, na Índia, demonstra claramente o silenciamento da mulher, pelas tradições hindus e pelo colonizador, como demonstra Spivak:

A abolição desse ritual pelos britânicos foi geralmente compreendida como um caso de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”. [...] Em oposição a essa visão está o argumento indiano nativo - uma paródia da nostalgia pelas origens perdidas: “As mulheres realmente queriam morrer”. (SPIVAK, 2010, p. 94)

Em seu estudo, a autora salienta que “nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres”. Nos registros históricos da Companhia das Índias Orientais analisados por Spivak, há listas de nomes de viúvas imoladas, porém nenhum indício de voz dessas mulheres.

Índia e Guadalupe (e por que não, o Brasil?), podem ser postos lado a lado pois compartilham do mesmo histórico colonial. Seus costumes, cultura e povo foram irreversivelmente desfigurados pelo colonizador, e como resultado desse processo, dentro do sistema capitalista, tornaram-se os denominados países de Terceiro Mundo (no caso da Índia e do Brasil). Nesse acúmulo de opressões, a voz da mulher é ignorada. Por isso, Condé e sua obra significam luta e resistência, a mulher tomando a cultura letrada para poder expressar aquilo que tentam calar.

415

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, M. *A voz e a escuta: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2016. PDF.
- CONDÉ, M. *Traversée de la Mangrove*. Collection Folio, Mercure de France, 1989. Ebook.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- O'REGAN, D. *Postcolonial Echoes and Evocations - The Intertextual Appeal of Maryse Condé*. Peter Lang Ag, International Academic Publishers, Berna, 2006.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* - Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017. Ebook, disponível em <http://www.brunovivas.com/wp-content/uploads/sites/10/2018/07/O-que-%C3%A9-lugar-de-fala.pdf>
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A DOR E A BELEZA DE NARRAR SOBRE SI: CRIAÇÃO LITERÁRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM *EVA LUNA* E *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*

Jéssika Vales Laranjeira¹

AUTORAS E PERSONAGENS: UM PROCESSO DUPLO, UMA LINHA TÊNUE

As escolhas comparativas desse trabalho podem ser polêmicas ou instigadoras, dependendo da perspectiva. Ao considerar a obra literária como uma produção sem necessária ligação com a autoria, com o lado biográfico, com a chamada “vida real”, relacionar personagens e suas autoras pode parecer irrelevante, entretanto, por se tratarem justamente de mulheres reais e representações femininas na ficção, fazer tal relação pode muito mais instigar a compreensão da construção identitária e memorialística desse grupo socialmente marginalizado, sendo um acréscimo pertinente ao debate sobre a mulher na literatura, afinal, de acordo com a pesquisadora Cecil Jeanine Albert Zinani em *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina* (2013):

A ficção escrita por mulheres constitui um modelo polifônico, uma vez que contém duas histórias: uma dominante e outra silenciada, o que Gilbert e Gubar (apud SHOWALTER, 1994) chamam de palimpsesto. Por ser palimpséstica, a escrita feminina impõe um duplo esforço de decodificação, uma vez que remete para a necessidade da leitura das entrelinhas e da interpretação do não dito, o que viabiliza o entendimento do sentido latente do texto – a história silenciada (p.27).

416

É justamente o fator “palimpséstico” que torna importante ratificar a autoria feminina e suas influências nas criações de suas personagens, pois apenas para criá-las, tanto Allende como Machado passaram por processos de subversão de signos e símbolos “pertencentes” ao sistema dominante. Escrever é criar seu próprio espaço, apresentar sua própria perspectiva e romper com a tradição literária patriarcal. Além disso, as protagonistas criadas por ambas, Eva Luna e Helena Maria, a serem melhor apresentadas adiante, também passam pelo mesmo processo de subversão, pois escrevem para terem a chance de contar suas próprias experiências e suas visões sobre os acontecimentos em um espaço onde não lhes era permitido participar, o espaço público. Portanto, o ato de escrever, tão valorizado na cultura grafocêntrica criada e destinada ao letramento dos homens, passa a ser um meio encontrado pelas mulheres para resistir ao esquecimento, um meio pelo qual mulheres que escrevem sobre outras mulheres subvertem duplamente a ordem vigente.

UM ENTRECruzAMENTO CONTEXTUAL: GRAFIAS DE VIDA

Cada vez que uma grande quantidade de textos literários escritos por mulheres começam a circular mais, não importa o tempo ou o espaço em que isso acontece, há um interesse da crítica (não apenas literária) em nomear essa circulação como uma “onda”, uma “moda” ou uma “tendência”; sobre isso, bem afirma a historiadora Michelle Perrot em *Minha história com as mulheres* (2017), quando conclui um tópico sobre a ascensão da escrita da mulher ao longo dos séculos:

1 Universidade Federal do Pará (UFPA)



É claro que não se pode falar de “febre” ou de “invasão”, como o fazem os que são hostis à escrita das mulheres. Mas sim de um “acesso” à escrita, de uma inscrição no universo impresso, cada vez mais normal. Há paridade hoje? Não sei dizer. Em todo caso, daí em diante ouve-se muito mais a voz das mulheres; ou pelo menos vozes de mulheres. Podem-se consultar seus livros. Podem-se consultar suas palavras. (p.33)

Perrot faz uma crítica às nomeações de estranhamento referidas às mulheres quando ficam conhecidas por seus escritos (ou quando apenas seus escritos ficam conhecidos), por isso destaca haver mulheres escrevendo é cada vez mais comum. É interessante notar, a partir da afirmação de Perrot acima, que, em uma perspectiva não patriarcal, a mulher, como ser humano capaz de desenvolver seu cognitivo, tendo acesso ao letramento que aos homens é posto, simplesmente escreve assim como tais homens. Infelizmente, ainda na atualidade, depois de anos de discussão sobre o espaço da mulher nos círculos de produção literária, o que parece óbvio na verdade exige muita resistência, afinal, para que a ocupação desses espaços ainda exista, para que a escrita das mulheres consiga ser entendida como possível de assumir uma linguagem universal, é preciso reafirmar-se constantemente.

A partir disso, entende-se que escreve enfrenta muitos obstáculos ao longo de sua produção literária, o que muitas vezes reflete em suas próprias criações. É o que acontece nos romances *Eva Luna*, de Isabel Allende, e *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado; nos romances, as duas protagonistas são narradas sob um aspecto de autobiografia (delas mesmas, não das autoras) e, como forma de evocar suas memórias, contar suas experiências e com isso resistir às opressões constantes em suas vidas, resolvem escrever, contar sobre suas perspectivas de mundo, sobre suas perspectivas quanto aos regimes ditatoriais que viram e viveram em seus países.

Portanto, escrever *Eva Luna*, bem como *A Casa dos Espíritos*, para Isabel Allende, é recontar indiretamente suas próprias percepções de vida, afinal, morando desde criança no Chile, Allende precisou deixar seu país por causa de uma ditadura que durou quase 20 anos, iniciada em 1973 quando Salvador Allende, primo do pai de Isabel Allende, foi retirado do poder pelo golpe militar e deixado com duas hipóteses sobre o que teria causado sua morte: suicídio ou assassinato. Tendo sofrido repressões e censura, Isabel Allende utilizou a escrita como forma de abordar a temática da ditadura, seu exílio foi também seu momento de criatividade.

De maneira semelhante, Ana Maria Machado, hoje uma premiada escritora brasileira (especialmente para o público infantil), também deixou o Brasil em tempos de regime militar; logo após o Ato Institucional nº 5 ser decretado, no final dos anos 60, Machado exilou-se na Europa, onde cursou seu doutorado e, como Allende, teve seus momentos de muita criatividade, produção e reflexão sobre as condições do seu país de origem. Em *Tropical Sol da Liberdade*, a protagonista não apenas também se exilou Europa, mas utilizou a escrita como forma de rememorar e narrar sua própria versão dos fatos quanto à ditadura brasileira.

AS PERSONAGENS, AS CRIATURAS: FICCIONAIS MULHERES REAIS

Após um breve panorama das relações entre as autoras e suas personagens a serem tratadas neste trabalho, é conveniente comentar sobre o enredo que envolve as protagonistas dos romances, afinal, Eva Luna e Helena Maria (ou Lena, como também é nomeada) são, como suas criadoras, exímias narradoras. Além disso, são personagens também situadas em contextos ditatoriais específicos, mas que podem ser relacionados entre si para descrever, de maneira geral, a “onda das ditaduras latino-americanas” no século XX.

Eva Luna é a protagonista do romance homônimo de Isabel Allende, nasceu de uma miscigenação que muito caracteriza o povo latino-americano, sua mãe era uma mulher branca de olhos claros que não sabia qual era sua ascendência, mas remete ao biótipo europeu, e seu pai era um índio de região e tribo desconhecidas. Foi criada apenas pela mãe, Consuelo, em meio a tarefas domésticas e entulhos, animais

empalhados, livros e experimentos científicos do professor Jones, empregador de sua mãe. Cresceu e precisou viver de maneira brusca em muitos momentos da vida, especialmente após a morte de Consuelo. Eva Luna precisou trabalhar aos sete anos como empregada doméstica e teve muitas infelicidades ao longo de sua desinfantilização, conheceu pessoas que a marcaram e se tonaram personagens que, cada um ao seu modo, personificam problemáticas sociais muito presentes no contexto histórico do romance, contexto este não explícito, mas possivelmente sendo a Venezuela entre os anos 30 e 60, passando pela ditadura de Juan Vicente Gómez até a o governo democrático de Rafael Caldera. Apesar dos infortúnios, Eva Luna é otimista e tem sua história contada por si mesma em paralelo aos acontecimentos ditatoriais.

Helena Maria, protagonista do romance *Tropical Sol da Liberdade* de Ana Maria Machado, era uma jornalista politizada de classe média que tinha forte envolvimento militante contra a ditadura no Brasil, tinha também conflitos com a mãe e começou a desenvolver muitos traumas por conta da pressão em que vivia, por isso se exilou na França e, quando voltou, por causa de dores e problemas nos pés, precisou abrigar-se na casa da mãe novamente, casa de sua infância e adolescência, por isso ficava imersa em memórias íntimas (seus conflitos familiares) e memórias coletivas (o antigo envolvimento da família em militâncias pré-ditadura), pensamentos de uma geração de muitas mulheres atravessada pela ditadura.

O ENCONTRO DE NARRATIVAS: CONTAR E RESISTIR

A dificuldade em apresentar o ponto de vista feminino ao longo da história da humanidade faz da literatura, como produto da criatividade humana, mais uma fonte de escassez de vozes femininas, ainda que estas vozes existissem além da oralidade, pois:

418

Na vida real, como também na literatura, os papéis sociais e a condição geral das mulheres têm sido construídos a partir de um conjunto de pressupostos, de valores e de uma moralidade ética determinada previamente por uma perspectiva de dominação patriarcal. Seu resultado em termos ficcionais, como nas sociedades reais e concretas, tem sido limitar a ação social autônoma das mulheres; criar mitos justificadores; enraizar uma ideologia dominante e, finalmente, atribuir um lugar coadjuvante, secundário e menor, quase sempre irrelevante, às mulheres no desenvolvimento social. (ZINANI, 2013, p.12)

Ana Maria Machado e Isabel Allende, assim como muitas outras escritoras pelo mundo, são antes de tudo grandes precursoras em algum ponto específico no âmbito da coragem, do não calar-se, culminando em obras que defendem suas autonomias intelectuais e somam à História da América Latina, como um ponto de vista que tem a possibilidade de surpreender a História tida como oficial, seja pela liberdade artística de uma obra literária ou pela arrebatadora sutileza das palavras de protesto utilizadas. A força de suas narrativas transpassam as tessituras da criação de suas personagens, Eva Luna e Lena são ricamente construídas e, mesmo à sombra das diferenças nas relações interpessoais e socioeconômicas, são porta-vozes em seus eixos de realidade ficcional, tendo em vista que, ainda segundo Zinani (2013):

No momento em que a mulher se aproxima da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais (p.32-33).

Como “novas formas representacionais” compreende-se um processo de contra-sistema, de narrar sobre o invisibilizado, contar sobre o que é ser uma mulher (algo que assume diversas formas de acordo com as diversas realidades).



Eva Luna, ao nascer, acontecimento que ela mesma relata, foi rapidamente apresentada à infelicidade de nascer mulher em uma sociedade dominada pela ideologia masculina:

Ali estava eu, envolta em uma corda azul que ela separou de meu pescoço com cuidado, para ajudar-me a viver. Nesse instante a porta se abriu e entrou a cozinheira que, notando sua ausência, adivinhara o que ocorria e vinha socorrê-la. Encontrou desnuda, comigo recostada sobre seu ventre, ainda unida a ela por um laço palpitante.

– Mal sinal, é fêmea – disse a improvisada parteira, após ter atado e cortado o cordão umbilical, e me tendo em suas mãos. (ALLENDE, 1987, p.25).

Viver com o estigma de “nascer mulher é um mal sinal” e poder narrar isso, é uma perspectiva de quem nasce e consegue continuar vivendo à margem do sistema dominante, esse estigma está presente não apenas na formação da personagem, mas na trajetória de vida da autora e de todas as mulheres, ainda que em graus diferentes; portanto, escrever sobre isso de uma forma tão crua pode implicar em uma situação de desconforto que questiona o que se espera das mulheres na sociedade sendo recebidas de tal maneira. Ao longo de toda a sua trajetória, Eva Luna se encontrou diante de obstáculos diferentes dos obstáculos dos homens, além da pobreza e da adultização que enfrentou após a morte da mãe, tudo o que lhe restava era servir a alguém, as oportunidades que surgiam sempre remetiam ao cuidado. A histórica “função feminina” de ser uma pessoa responsável pelo lar, pela vida doméstica, pelo trabalho constante e não remunerado (ou mal remunerado), desvalorizado é um ponto destacada por Perrot (2017):

Elas [as mulheres] atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. (...) Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. (...) As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito (p.16-17).

419

Enquanto crescia e enfrentava as dificuldades que o próprio meio da ditadura venezuelana facilitava para seu povo mais pobre, Eva Luna também foi sexualizada em demasia. Ainda assim procurava viver sua própria história. As diversas situações pelas quais Eva Luna passou, repletas de machismo e misoginia, mas também de pobreza, são importantes para refletir sobre a atuação social de Isabel Allende. Mesmo com uma circulação privilegiada na sociedade, sendo uma mulher de favoráveis condições financeiras, Isabel Allende atende a um processo de empatia para com as mulheres, especialmente da América Latina, tanto que criou a Fundação Isabel Allende para ajudar meninas em situação de risco. Eva Luna pode ser lida como um retrato das meninas pelas quais Isabel Allende luta, escrever sobre condições precárias de mulheres desde a infância também é uma forma muito eficaz de lutar. Em um depoimento à revista Claudia (NOVAES, 2017), Allende afirmou:

Eu sou feminista. Fui feminista a minha vida toda. Eu tenho trabalhado com mulheres e para mulheres desde sempre. Com isso, notei que se você empodera e ajuda mulheres, especialmente as que vivem em sociedades pobres, você dá poder à família e, eventualmente, à comunidade.

Por outro lado, diferente da relação mais empática que pode ser traçada entre Isabel Allende e sua criação Eva Luna, Ana Maria Machado viveu situações muito parecidas com as de Lena, a qual, por sua estabilidade econômica, refletia mais sobre seus traumas, observava com mais tempo o que a rodeava, assim como refletia mais sobre a condição feminina a partir do convívio com a própria mãe. Há uma cena de Lena

com a mãe que muito remete à idealização feminina como cuidadora, quase independente da situação econômica:

E duas mulheres foram para a cozinha, como tantas outras fêmeas humanas pelos séculos afora. Desta vez não iam refogar coisas não ditas, nem temperar com emoções guardadas o alimento da cria ou do guerreiro. Mas os silêncios escolhidos, catados das impurezas como grãos de feijão, as acompanhavam, na melhor tradição feminina, para serem armazenados, sempre à mão, na farta despensa ou cuidadosamente congelados para uso futuro. (MACHADO, 1988, p.21)

Em outro momento, uma observação de Lena a sua mãe possibilita a reflexão quanto à sororidade, pois enquanto estava ativa no trabalho, antes do exílio, Lena pouco reparava nas formas de resistência das outras mulheres, por isso, ao voltar ao Brasil, começa a compreender melhor as formas de lutar de sua mãe, o que reforça sua vontade de encontrar seu próprio meio de resistir, de não ser esquecida, de não ter sua voz silenciada.

A simples visão de Amália a enternecia, apesar de todas as dificuldades que as duas tinham para mostrar o que sentiam, apesar da irritação que as invasões maternas lhe causavam, apesar da atitude comedida que as duas mantinham em convívio. Gostaria de aprender a envelhecer com a mãe. Cheia de dignidade e plenamente ativa, atualizada, ligada no mundo (...) Uma mulher forte (MACHADO, 1988, p.161).

A busca de Lena por sua própria identidade ao mesmo tempo em que fugia de “rótulos”, torna-se muito interessante quando consideradas as palavras de sua criadora, Ana Maria Machado, em uma entrevista ao portal de notícias G1 (ALVES, 2016), quando perguntada sobre o que achava de os críticos a considerarem uma escritora feminista:

O crítico diz o que ele quiser. Ao longo da minha vida, fui muito combativa e militante, mas nunca fui partidária. Nunca pertenci a nenhuma organização. Não sei se sou feminista ou socialista. Sei que estou próxima dessas duas características, mas não vejo isso como rótulo. Além do mais, não tem como na minha geração uma mulher com a minha história, que viveu no Brasil que eu vivi, não ter uma atitude feminista. Mas esse rótulo não me incomoda.

É interessante notar como Ana Maria se posiciona tentando não se posicionar, esta é uma característica importante para pensar uma possível prioridade em expor e exercitar a rememoração em um lado mais existencial, mais intimista, ao invés de um lado mais ativamente político, ainda que ao menos memórias, como afirma o sociólogo Maurice Halbwachs (2003), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, pois, “quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social” (p.69), ou seja, mesmo sob a particularidade, a posição de Ana Maria Machado a partir do que lembra de ter vivido, assim como a forma de Lena lidar com as situações traumáticas, é influenciada pelo coletivo, pela imersão social.

Como o processo de socialização dos indivíduos ao longo dos séculos tem sido voltado para a crença da superioridade física e intelectual dos homens, é sempre possível que a dor de ser mulher seja evidente, logo distanciar-se do espaço para o qual são destinadas e buscar assumir um espaço público pode implicar em reflexões sobre si ainda mais doloridas, como no trecho em que Eva Luna, querendo ir lutar com a guerrilha de seu amante e amigo de infância Humberto Naranjo, vê-se impedida por ele e pensa:

Recordei a tarde distante em que tínhamos nos conhecido (...) Já então ele se considerava um macho consumado, capaz de dirigir seu destino, em troca afirmando que eu estava em desvantagem por ter



nascido mulher, devendo aceitar as diversas tutelas e limitações. A seus olhos eu seria sempre uma criatura dependente. Humberto pensava assim desde que tivera uso da razão (...) Compreendi que nossos problemas não tinham relação com as vicissitudes da guerrilha; embora ele pudesse levar seu sonho avante, a igualdade não viria para mim (ALLENDE, 1987, p.231).

Em *Tropical Sol da Liberdade*, Lena encontra-se em situação semelhante de pensamento: por ser mulher, senti que era mais difícil retomar à vida militante e engajada de jornalista que levava, não sabia se tinha consciência que ser mulher influenciava em tais circunstâncias, mas por ser mulher considerava a vida doméstica, considerava o sossego, quiçá o silêncio. Porém, assim como Eva Luna, Lena encontrou na vontade de escrever uma peça de teatro que remetesse à sua visão dos acontecimentos, assim começou a procurar forças para alcançar seu espaço público, seu reconhecimento e sua voz.

De que adiantava ficar lendo trechos e cartas, depoimentos e anotações, se agora já tinha certeza de que nunca mais iria escrever? Melhor abandonar o projeto de uma vez (...) A não ser que tivesse coragem de arriscar a vertigem. Trocar o equilíbrio pela palavra, barganhar o prumo pelo abismo. Pegou um outro trecho já escrito para reler (MACHADO, 1988, p.326).

Os traumas de Lena a paralisavam, tinha vivido momentos ruins antes do exílio e depois disso só conseguia ver na escrita e na pesquisa pelos fatos uma maneira de erguer-se. Por outro lado, Eva Luna, sob uma narrativa com tom mais otimista no desfecho, depois de contar sua própria história, é incentivada a escrever sobre si e incorporar toda a sua trajetória de contadora de histórias, um talento da narrativa oral herdada da mãe. Quando começou a escrever, descreveu a sensação:

Escrevi meu nome, e em seguida as palavras acudiram sem esforço, uma coisa enlaçada a outra e outra mais. As personagens desprenderam-se das sombras onde haviam permanecido ocultas durante anos e surgiram à luz daquela quarta-feira, cada uma com seu rosto, sua voz, suas paixões e obsessões. (...) Comecei a recordar fatos muito distantes (...) O passado transformava-se aos poucos em presente e eu me apoderava igualmente do futuro, os mortos ganhavam vida com a esperança da eternidade, reuniam-se os dispersos, e todo o esfumado pelo esquecimento adquiria contornos precisos (ALLENDE, 1987, p.249-250).

O ato de escrever é, de uma maneira ou de outra, libertador para as protagonistas, assim como provavelmente é para todas as mulheres que encontram na escrita uma “válvula de escape” em meio à opressão. Ana Maria Machado e Isabel Allende possivelmente tinham consciência do potencial dessa atividade quando escolheram protagonistas com essas características. Este é o ponto em este trabalho está mais situado, pois expandir a possibilidade de uma interpretação para além do ficcional, considerando também a experiência de suas autoras, é o ápice de uma articulação entre a memória (atuante em toda formação de ideias) e a identidade na escrita de mulheres sobre mulheres. Segundo o antropólogo Joël Candau (2016):

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si (p.59-60).

Diante disto, compreende-se que a memória é um fator primordial para as possibilidades de “rastros” das autoras em suas obras ficcionais, pois a memória, orgânica, articula o entendimento de mundo e toda uma gama de criação artística possível. As mulheres, consideradas por muito tempo inferiores com ten-



tativas de comprovação na igreja, na ciência, atingindo todo um senso comum, têm na literatura uma expressão única e plural ao mesmo tempo, um favorecimento criativo que lhes permite burlar as amarras das instituições tradicionais.

CONTAR-SE TAMBÉM É CONTAR-NOS

Este trabalho é uma grande reflexão, as análises aqui contidas não são verdades incontestáveis, especialmente por se tratar de um assunto tão maleável e instável, por vezes ignorado na percepção crítica. *Eva Luna* não é uma biografia de Isabel Allende, *Tropical Sol da Liberdade* não é uma biografia de Ana Maria Machado, mas cada romance tem em sua composição traços que podem fazer refletir a experiência e o conhecimento de mundo de mulheres que escrevem na realidade, bem como a importância dos deslimites interpretativos quanto às mulheres criadas em seus textos ficcionais e suas influências na revisitação da própria história latino-americana. Uma mulher contando sobre si também conta sobre todas, pois pode haver muito mais coletivo a individual nas experiências vividas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alan Thiago. 'Alarga horizontes', diz Ana Maria Machado sobre literatura na Flica. Portal de notícias G1. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/10/alarga-horizontes-diz-ana-maria-machado-sobre-literatura-na-flica.html>. Acessado em: 10 de julho de 2019.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

NOVAES, Clara. Isabel Allende fala a Claudia sobre feminismo. Revista Claudia. 2017. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/isabel-allende-feminismo/>. Acessado em: 08 de julho de 2019.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ZANATTA, Loris. *Uma breve história da América Latina*. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2 ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.



A ESTÉTICA DA TRANSGRESSÃO EM *A CORRENTEZA*, DE ALINA PAIM

João Paulo Santos Silva¹

APRESENTAÇÃO

O romance *A correnteza*, da escritora sergipana Alina Paim, traz a narrativa de uma mulher que, de maneira um tanto controversa, afirma-se no seu meio, vencendo desafios e limitações de ordem socioeconômica. A forma como a protagonista Isabel forja seu sucesso – materializado na sua ascensão social – está profundamente arraigada de transgressão. Esta torna-se o signo que rege o comportamento da personagem e dá a tônica do enredo.

Com efeito, emerge das entrelinhas uma personalidade feminina transgressora, porque vai de encontro aos padrões preestabelecidos. Isabel rompe com os paradigmas de uma sociedade patriarcal, sendo exitosa a seu modo. O que se percebe, pois, é que essa transgressão extrapola a protagonista, isto é, a transgressão permeia toda a narrativa.

Isso permite inferir que a transgressão constitui uma estética em *A correnteza*, e entender os meandros dessa composição literária é o intento deste trabalho. Para tanto, parte-se das discussões acerca da estética feitas por Ariano Suassuna em *Iniciação à Estética* (2018) e por Benedito Nunes em *Introdução à filosofia da arte* (2010), os quais trarão o instrumental teórico sobre os conceitos e formas de estética essenciais à compreensão que se pretende fazer aqui do romance em questão.

Ademais, os estudos de Ana Leal Cardoso (2009) discutidos no artigo *A obra de Alina Paim* são relevantes na medida em que dão a ver o conjunto da obra da autora sergipana, apontando, inclusive, o caráter transgressor não só das personagens, mas também da própria autora.

Assim, a análise ficará circunscrita à figura de Isabel, que é central na construção da estética marcadamente transgressora. Ora, a abertura do romance já a ilustra o que está por vir:

A chuva miúda veio no fim da tarde e aos poucos envolveu o Loteamento no sussurro que o isola do subúrbio e da violência. Ao fechar a janela, perdura a visão do reflexo das luzes a escorrer das folhas da amendoeira, no outro lado da rua. Isabel liga a televisão e aconchega-se na poltrona, sentindo-se de âncoras fincadas no conforto e abrigo da casa. Respira leve, no compasso da chuva, e abandona o rosto do homem que canta. Seus olhos pastoreiam os bens: cortinas, tapete, mais poltronas, mesa de centro com cinzeiro e figurinhas, Sagrado Coração em meio corpo, atrás de um leque de lâmpadas vermelhas, velas falsas de duras chamas imunes ao sopro. “Tenho candelabro.” Sempre viu nobreza nesse nome, desde os livros de escola. Candelabro. [...] O silêncio de toda a casa conflui na sala e, sobre ele, veleja a voz do cantor. Fora, a chuva se fortalece e trovões se aproximam. (PAIM, 1979, p. 5)

O introito da narrativa traz, em primeiro plano, conquistas de cunho material que conferem à protagonista satisfação e até certo grau de nobreza por causa da aquisição do candelabro, figura-síntese dessa nobreza idealizada por ela. Ainda nesse momento, é interessante notar a criação da atmosfera sombria sus-

¹ Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é Professor Substituto do Departamento de Letras de Itabaiana (DLI/UFSE). E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com ID ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>

citada pela chuva e relâmpagos que clareiam a casa escura, pois faltara energia: “Relâmpago de azul intenso revela toda a sala, com os móveis, o quadro, as cores, as portas. Mais forte, o espelho.” (PAIM, 1979, p. 7)

De igual modo, a casa, grande símbolo de ascensão social, torna-se a obsessão da protagonista. Quando da construção, o narrador assinala paradoxalmente em hipérbole machista: “A dona-da-casa, a Isabel. Esta mulher era o homem que mandava nas pedras, nos tijolos, na laje, nos vergões de ferro e nas telhas.” (PAIM, 1979, p. 40)

Ainda sobre a obsessão pela casa, a irmã, Dona Mariana, revela: “– Vem da máquina Singer, das roupas das ricas. Juntou dinheiro em mais de metade da vida. Meteu na ideia, em menina, que ia ter uma casa enorme, nova em folha, onde ninguém tivesse dormido um sono.” (PAIM, 1979, p. 42)

Nessa esteira, mesmo em situação de vulnerabilidade socioeconômica, Isabel procurava, desde jovem, impor-se ao meio, como se pode verificar na passagem abaixo:

Costureira e com fumaças de senhora-dona. Garagem de torre, depois de viver ajoelhada dobrando batinha de saia das endinheiradas. Doméstica ardia panelas mas de pé, abaixada só quando esfrega chão, mas nessa hora todos correm dos salpicos de espuma ou do cheiro de cera. Nunca dobrou joelho diante de patroa. No fundo, rendia respeito à outra, pela fortaleza de andar na vida, de olho em frente, até agarrar o que jurou agarrar neste mundo. Teimosa, soberba, avaranta, mas quem não admira tamanha cabeça dura? (PAIM, 1979, p. 44)

O fato de nunca ter se curvado “diante de patroa” ilustra bem o caráter inflexível que seria a marca da protagonista na luta por se afirmar econômica e socialmente. O seio social afigura-se para Isabel como *locus* de transgressão, uma vez que mesmo dentro de um sistema opressor ela rompe com os paradigmas, o que denota a disjunção marcante da personagem para com seu meio.

424

Ainda do contexto da casa, é pertinente observar que há destaque ante os demais moradores da localidade:

No Loteamento, só Dona Isabel fez inauguração. Pompa de Monsenhor com incenso, água benta e coroinha. A verdade da casa existindo veio do morto entre quatro velas, os dois ônibus de prontidão na rua, o coche fúnebre, uma antiguidade, com borlas negras espetadas no vento, a pesada cortina meio ruça, as franjas tremendo de manso. (PAIM, 1979, p. 45)

À Isabel não bastava apenas o simples acesso aos bens materiais, sobretudo à casa, mas importava se destacar dentre os outros, como um simbolismo de mobilidade social, o que é perceptível na “inauguração” da residência. Além disso, é importante notar que ela foi morar num loteamento, isto, é uma maneira de dizer que a ascensão alcançada pela protagonista não se trata de chegar ao ápice dos estamentos sociais, mas sim de atingir um nível que para ela seria o auge.

Em última análise, Isabel continuaria numa classe “inferior” ante as demais. Isso é um dado relevante quando se pensa o grau de marginalidade e de miséria verificada no Brasil do século XX. Mesmo com o chamado “milagre econômico” verificado na década de 1970, o país não soube distribuir os dividendos desses ganhos e, pelo contrário, aumentaria mais ainda as desigualdades tanto entre as classes quanto entre as regiões.



A ESTÉTICA DA TRANSGRESSÃO

A questão central para a estética é a discussão em torno no Belo, e a Beleza do romance de Paim em comento é a trajetória marcada pela transgressão da protagonista Isabel, que quer ascender socialmente como resposta a uma vida marginalizada pela pobreza.

Ora, é preciso se atentar para a definição de estética com a qual se valerá este trabalho. Para Suassuna (2018, p. 30, grifos do autor), a definição de estética é

como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o *estético* dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Brueghel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o românico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico – todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente.

Em outras palavras, à estética caberiam tanto o Belo quanto o Feio. Quando se aplica esse conceito ao romance em análise, percebe-se que a beleza do texto compreende coisas não tão belas, por assim dizer. A solidão de Isabel, por exemplo, reflete suas escolhas e sua ânsia pela conquista material, o que não significa necessariamente estar cercada de indivíduos. O narrador assinala mediante sua onisciência acerca da protagonista: “Feição inconfundível tem aquilo que é propriedade.” (PAIM, 1979, p. 5-6)

No capítulo “As condições sociais da Arte”, Nunes (2010, p. 90, grifo do autor) reflete a respeito das relações existentes entre arte e sociedade: “A Arte, como *práxis* criadora, está condicionada pela totalidade da existência humana, socialmente situada.” A fim de compreender como que isso se dá, Nunes (2010) recorre ao materialismo histórico cuja ideia elementar é

decorrência do princípio básico do marxismo, segundo o qual a superestrutura da sociedade – o direito, a religião, a filosofia e a arte – repousa nas relações de produção. A consciência individual está determinada por essas relações, que formam a trama da vida real e concreta. (NUNES, 2010, p. 92)

Logo, as implicações dessa concepção da sociedade esbarram na problemática da consciência do indivíduo diante de um *modus operandi* classista e opressor, porque privilegia benesses de poucos em detrimento de muitos. As reverberações desse pensamento denotam uma arte que tende a ser engajada, além de ser também um produto social.

Nesse tocante, Nunes (2010, p. 93), resenhando a interpretação do teórico marxista Plekhanov, assevera:

O materialismo histórico fornece-nos, então, dois princípios muito gerais para a abordagem do fenômeno artístico. O primeiro é que, pertencendo esse fenômeno à superestrutura da sociedade, é ele um produto derivado da atividade social. O segundo é a natureza essencialmente prática da arte, consistindo na sua função ideológica.

Em outras palavras, para o estudioso marxista a arte é reflexo da sociedade que a produz. Ora, Alina Paim parece encarnar essa concepção artística. Nascida a 1 de outubro de 1919, em Estância, Sergipe, a autora produziu 10 romances, além de 4 obras infanto-juvenis. Nas suas obras, segundo Cardoso (2009, p.

35), o engajamento social da mulher feminista e comunista iria nortear a construção de sua ficção. Assim, é perceptível a discussão de uma sociedade machista, bem como a recolocação do papel da mulher nesse contexto.

Ainda segundo Cardoso (2009, p. 35) é visível a dificuldade que as mulheres têm de se afirmar de modo igualitário perante os homens, dada a situação flagrante de privilégios que estes tendem a não abrir mão:

Não é fácil, porém, para a mulher, mudar tal situação, considerando-se que a maioria dos homens não se encontra disposta a lhe ceder os privilégios que lhes têm pertencido historicamente. Deste modo, as relações entre ambos tornam-se o lugar de luta pelo poder, assumindo, assim, uma dimensão inquestionavelmente política. (CARDOSO, 2009, p. 35)

Essa reflexão atinge o âmago da questão feminista que é a luta por igualdade de gênero e, como tal, se afigura como sendo algo do terreno da política. As implicações disso no feitiço da obra literária resulta numa obra engajada politicamente, isto é, com a recolocação da condição da mulher numa sociedade patriarcal. Isabel, a nosso ver, materializa essa mulher forte, que busca impor-se a uma ordem social que talvez não a aceite como tal.

Por conseguinte, vê-se o surgimento de um comportamento transgressor, porque rompe com as amarras sociais ainda presas a uma cultura patriarcal. O ímpeto político, assim, transcende o objeto literário, fazendo parte da vida da autora Alina Paim:

426

Considerando-se a abrangência temática da obra da escritora em tela, que aborda desde as questões políticas no Brasil (*A hora próxima*), a educação (*Estrada da liberdade, Simão Dias*), a situação do idoso na atualidade (*A sétima vez*), dentre outras, a luta das mulheres por melhores condições de vida parece ser o foco principal. Assim, entendemos que a obra e a vida desta escritora, incansável lutadora pelos direitos não só das mulheres, mas do ser humano na sua completude, está a exigir uma pesquisa que lhe dê visibilidade, colocando-a no patamar de algumas escritoras brasileiras já conhecidas no meio acadêmico, tais como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles, Raquel de Queiroz, entre outras. (CARDOSO, 2009, p. 37)

A qualidade literária da produção de Alina Paim a coloca em destaque no panorama nacional. Em seus escritos se vê não apenas o aspecto de denúncia social, mas também o caráter literário em si, construído com base numa estética da transgressão de normas. O resultado só poderia ser uma prosa que prima pelo engajamento social, discutindo estruturas arcaicas e redimensionando a conduta feminina, agora elevada à perspectiva de protagonismo. Acerca da constituição das personagens, Cardoso ainda (2009, p. 37) assinala:

As obras de Paim priorizam as personagens femininas, mostram a problemática da mulher em diferentes situações, e, portanto, as consequências desta no contexto social e psicológico. Sua escritura se identifica pela consciência de uma tradição de predecessoras, no estabelecimento de um discurso próprio, transgressor, do ponto de vista da sociedade ocidental androcêntrica. Sua literatura instaura um universo próprio à investigação, tamanho é o ímpeto das forças sociais e culturais que se entrelaçam e integram a sociedade contemporânea, ali representada, o que 'casa' com os parâmetros da crítica feminista.

Dito de outro modo, a concepção estética da literatura em Alina Paim reflete a consciência das desigualdades sociais e, sobretudo, de gêneros. Com efeito, têm-se personagens que evocam a discussão desses aspectos sociais e políticos. A forma por excelência encontrada pela autora sergipana é a transgressão dos comportamentos pré-concebidos para a figura feminina.



Se, por um lado, esse despertar para a conscientização do feminino em Paim é consequência dos seus posicionamentos políticos, por outro lado, é mediante a representação ficcional que a autora encontra o meio necessário para dar voz e vez às mulheres.

Por isso, Isabel é o arquétipo de persistência ante as adversidades que a vida social impõe. A obsessão da protagonista de *A correnteza* na aquisição de bens materiais – metonímias da ascensão social – pode apontar para uma caricatura do indivíduo entendido como parte de uma estrutura capitalista. Ou seja, é o ser humano transformado em produto – porque Isabel vende seus serviços, seja como diarista, seja, depois, como costureira – e em ávido consumidor de produtos – o candelabro, as flores, a própria casa –, situação essa agravada pela desigualdade de cunho socioeconômico que ressignificam o lugar do indivíduo diante da vitrine regida pelo capital.

Ainda conforme Nunes (2010, p. 94) nas reflexões acerca do materialismo histórico e a estética as mudanças no sistema de produção afetam as ideias artísticas:

Na sociedade civilizada, a correlação entre as manifestações artísticas predominantes e as relações de produção depende da posição que as classes ocupam num dado momento social e histórico. Como as ideias dominantes são as ideias da classe dominante, o artista assume a concepção da nobreza, quando é ela que domina, e traduz os anseios da burguesia, quando esta se prepara para tomar o poder. No século XIX, a oposição definida entre a burguesia e o proletariado afeta novamente o caráter da literatura, modifica o alcance dos conceitos estéticos, e explica o surto, já em pleno século XX, de novas tendências artísticas.

Uma vez que *A correnteza* está imbuída da cosmovisão típica de uma obra engajada, infere-se a subversão operada pela autora sergipana quando traz no enredo de suas narrativas mulheres que marcam pela ruptura de padrões exigidos por uma sociedade ainda arcaica. Assim, é possível vislumbrar uma perspectiva estética que vai ao encontro das discussões de Nunes (2010) acerca da relação indissociável entre arte e mundo.

427

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A correnteza* (1979) a escritora sergipana Alina Paim tece uma narrativa em que se salienta o percurso ascensional da protagonista Isabel, mulher de personalidade marcadamente perseverante. Assim, o texto recebe traços estéticos dessa conduta que se mostra transgressora. A estética, debatida aqui mediante as reflexões de Suassuna (2018) e de Nunes (2010), emerge como esfera tangível no texto de Paim, isto é, o comportamento da personagem nas entrelinhas denuncia a ruptura de modelos pré-concebidos de uma sociedade capitalista e patriarcal.

Dito de outro modo, a estética do romance surge como ruptura de comportamentos e de pressuposições acerca do papel da mulher na sociedade. A trajetória percorrida por Isabel e a perseguição de conquista material como objeto garantidor da felicidade são o cerne de um enredo rico de um *modus vivendi* que viola a estrutura conservadora da sociedade.

Sob o signo da transgressão Isabel se afirma como personagem feminina forte, ainda que a ânsia da ascensão social resulte na sua solidão. Esta não significa exatamente derrota ou punição, mas pode ser entendida como consequência “natural” da vida. A confluência da narrativa e sua contundência apontam para o título: verifica-se uma correnteza, uma força que dá sentido à vida da protagonista. O resultado desse enredo é uma obra que valoriza o protagonismo feminino e insere Alina Paim no rol de grandes autoras brasileiras.



REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ana Leal. A obra de Alina Paim. *Revista Interdisciplinar*. São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe. Ano IV, V.8, jan-jun de 2009, p. 35-45. Disponível em <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/946/1/ObraAlinaPaim.pdf>. Acesso em 29 jul. 2019.

NUNES, Benedito. As condições sociais da Arte. In: *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010. (Série Fundamentos, 38)

PAIM, Alina. *A correnteza*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Biblioteca Áurea)



PRODUÇÃO LITERÁRIA FEMININA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE EMILIA ROSA DE MARSILLAC FONTES

Joelma Dias Matias¹

INTRODUÇÃO

No início do século XX, algumas mulheres começaram a adentrar em espaços antes limitados ao gênero masculino e, aos poucos, foram rompendo com certos preconceitos engessados pela sociedade ao longo dos séculos. Assim, no sentido de colaborar com a investigação sobre a produção e a escrita feminina no início do século XX, especificamente de autoras sergipanas, buscamos com esse trabalho analisar a vida e obra de Emilia Rosa de Marsillac Fontes. Nessa perspectiva, realizaremos uma apresentação analítica da obra *Luz na tormenta* (1948), fazendo uma breve abordagem dos seus aspectos de produção e materialidade para compreender como, através deles, expressavam-se os fatos da sua vida amorosa.

Emilia Rosa de Marsillac Motta ou simplesmente Emilinha, como era carinhosamente chamada pelos seus amigos, nasceu na antiga cidade de Laranjeiras, província de Sergipe, em 14 de junho de 1871 e era filha de Pedro Amâncio de Almeida Motta, farmacêutico e, de Maria Emilia de Marsillac Motta, presume-se, era dona de casa como muitas outras mulheres de sua época.

De acordo com Samuel Albuquerque (2007, p. 21), Emília fazia parte de uma família muito católica, que pertencia a um ramo decadente da aristocracia local de Laranjeiras e dos Marsillac, cujo patriarca era o comerciante francês Jean Baptiste Aimé Du Verdier de Marsillac.

A família de Emilia era numerosa, além dela o casal Pedro Amâncio e Maria Emília teve mais cinco filhos. Descendente de velhos troncos genealógicos de Sergipe corria nas veias de Emilia uma alta dose de sangue gaulês por conta da origem de seu avô (DÓRIA, 1948, p. 1).

Até os 6 anos de idade, Emilia conviveu com os avós maternos em Laranjeiras. Durante o tempo que passou nessa cidade, foi instruída, inicialmente, pelo próprio avô e com ele aprendeu as “primeiras letras, o credo, o francês e noções de prendas domésticas.” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 32).

Emília se dizia amaldiçoada de nascimento, segundo relatou em uma das cartas enviadas ao seu noivo Joaquim Fontes. Segundo ela: “quando abriu os olhos à luz do mundo, ninguém sorriu para ela, pelo contrário a receberam com lágrimas nos olhos por ter nascido mulher.” (FONTES, 1948, p. 174). Por esse motivo, afirmou que foi tirada dos braços de sua mãe para ser criada pelos seus avós maternos em Laranjeiras.

Ainda menina, Emilia teve que retornar a companhia dos seus pais, que moravam em Aracaju, após dois tristes episódios que marcaram sua vida ainda na infância: o falecimento de sua avó em 1877 e uma grave doença que acometeu o seu avô, Jean Baptiste. A enfermidade contraída impossibilitou Jean Baptiste de continuar com a criação da neta, o que acabou fazendo com que Emilia fosse morar com os pais em Aracaju.

Mesmo vivendo reclusa na sua própria casa, aos 19 anos de idade e sob a rigidez da educação de seu pai, Emilia recebeu às escondidas, pelas mãos de Lúcio, copeiro de sua casa, uma carta de amor do estudante de Direito Joaquim Fontes, seu futuro esposo, onde ele revelava a admiração que nutria por ela e a intenção de tê-la como sua noiva.

¹ Graduação e Mestrado em História (UFS).

O relacionamento por carta ocorreu durante cinco anos sob forte oposição de seu pai, Pedro Amâncio, que apesar de ter contraído novo casamento não admitia, naquele momento, que a filha se relacionasse com nenhum homem ou pensasse em matrimônio. No entanto, após cinco anos de um relacionamento conturbado, Emilia conseguiu convencer o pai e se casou com Joaquim no civil, em 16 de janeiro de 1895, e no religioso, com cerimônia realizada pelo Monsenhor Olímpio Campos, em 20 de fevereiro do mesmo ano.

Após o casamento em Aracaju, Emilia foi com Joaquim para a Bahia, onde tomaram o pacote “*Las Palmas*” que os levou para Santos, nova morada do casal. Devido à profissão de Joaquim, logo se mudaram para Tietê, “onde seu marido exercia o cargo de promotor e que foi berço de todos os seus filhos. Em 1896, transferiram-se para Araraquara por ter sido seu marido nomeado Juiz de Direito daquela comarca.” (FONTES, 1948, p. 129).

A veneração que Emilia tinha pelo marido é percebida em todos os momentos em que se pronunciava sobre sua convivência com ele. Nesse sentido, pelo pouco que aprendeu e sem ter feito curso secundário, Emília dedicou toda a sua cultura intelectual à convivência que teve com Joaquim, com quem viveu durante vinte e três anos até o seu falecimento em 1918. Após a morte de Joaquim, Emília passou a dedicar-se à vida de escritora e organizadora de obras literárias.

Nessa perspectiva, a apresentação da obra aqui realizada, *Luz na tormenta* (1948), abordará aspectos da sua produção: motivação para a publicação, autoria, editora; além dos elementos constitutivos da materialidade do impresso, tais como: dimensão, tipo de papel, fontes e imagens utilizadas na confecção da capa, bem como suas divisões: introdução, sumário, dedicatória, prefácio, capítulos, dentre outras.

430 É de suma importância destacar que a leitura e a observação da materialidade dos impressos podem nos revelar informações valiosas sobre as formas como os livros são lidos e interpretados. Dessa maneira, o historiador francês

Roger Chartier (2002) enfatiza que “os textos não existem fora dos suportes materiais de que são veículos, sejam eles quais forem. Contra a abstração dos textos é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção do seu significado.” (CHARTIER, 2002, p. 61).

A obra *Luz na tormenta* foi publicada por Emilia Fontes em 1948. Assim, ao considerarmos Emilia como autora de textos escritos, não a percebemos apenas como escritora, mas como aquela a quem se atribui a responsabilidade de todo o texto escrito.

Desse modo, a autora pode ser considerada não só como aquela que escreve, mas também a que publica. Michael Foucault (2001) ressalta que a “função-autor é a característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” Nesse sentido:

O autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas **transformações**, suas deformações, suas diversas **modificações** (e isso pela biografia do autor, a localização de sua **perspectiva individual**, a análise de sua **situação social** ou de sua **posição de classe**, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc (FOUCAULT, 2011, p. 18).



Dessa forma, buscaremos perceber a função-autor na obra *Luz na tormenta*, levando-se em consideração a construção do sentido dos seus textos no interior do contexto sócio-cultural no qual estava inserida a sua autora – a elite patriarcal sergipana de fins do século XIX – além das suas experiências e pontos de vista particulares acerca das diversas situações por ela vivenciadas em sua relação amorosa com Joaquim.

LUZ NA TORMENTA: MATERIALIDADE E VIDA AMOROSA

A obra *Luz na tormenta* apresenta uma coletânea de cartas de amor que foram trocadas entre a autora e Joaquim Fontes, seu futuro esposo, durante cinco anos de namoro e noivado, entre 1890 e 1894. No início do romance com Joaquim, Emilia solicitava para que seu noivo queimasse ou rasgasse as cartas enviadas por ela, pois receava que pudessem ser desviadas e que seu relacionamento amoroso com ele fosse descoberto e chegasse aos ouvidos de seu pai, a quem ela tanto temia.

Em algumas passagens dos comentários de Emilia sobre as cartas que recebia de Joaquim, ela afirmou que determinadas missivas teriam se perdido com o tempo e outras foram rasgadas por ela quando o que vinha escrito pelo seu noivo não lhe agradava. A confissão da autora sobre o sumiço ou destruição deliberada de algumas cartas nos faz levantar alguns questionamentos: teriam, realmente, essas cartas se perdido ou foi uma opção de Emilia não querer publicá-las? Quais seriam os conteúdos das cartas perdidas, queimadas e rasgadas que tanto desagradaram Emilia? Por que a autora não mencionou em seu livro o teor dos assuntos dessas cartas?

Diante de tais questões suscitadas pelas lacunas presentes nos relatos de Emilia acerca do sumiço, destruição ou omissão dos conteúdos das cartas, podemos elaborar algumas suposições sobre as suas motivações: a inserção nas narrativas das cartas de ofensas recíprocas à honra, devaneios sexuais ou desmotivação acerca do sucesso do relacionamento amoroso com Joaquim, entre outras. Porém, admitimos que, sem o apoio em dados concretos, transmitidos pelas cartas ou outros relatos presentes na documentação aqui consultada, essas afirmações assumem apenas o status de conjecturas, a serem possivelmente confirmadas em esforços de análises posteriores.

Após o falecimento do marido, Emilia decidiu compilar as cartas e publicá-las num livro. Além das missivas trocadas entre o casal, também fazem parte da coletânea cartas endereçadas aos irmãos de Emilia e a amigos em comum do casal. Todas as cartas possuem em seu conteúdo o mesmo teor: o relacionamento amoroso entre Emilia e seu noivo, Joaquim.

O exemplar analisado tem um total de 383 páginas, divididas em capa, sobrecapas ou orelhas, frontispício, folha de rosto, prefácio, corpo do texto (onde estão inseridas as partes), conclusão e errata. Os elementos presentes na capa do livro *Luz na tormenta* são: nome do autor, título da obra e editora. Nessa parte do livro ainda consta uma imagem que ilustra, de forma romantizada, a capa da obra.

A capa foi analisada de forma a detectar as suas particularidades. O primeiro aspecto que sobressai, diante da primeira visualização que fizemos desse componente, é que a técnica usada em todos os dados que se apresentam nele foi a da xilogravura. Para a confecção da capa, deduzimos que foi utilizado papel do tipo *Off set* ou *Sulfit* 180 g. O segundo aspecto é a evidência da coloração azul em todos os elementos observados.

Essas observações levam em consideração as técnicas utilizadas para a execução das capas de livros existentes na época em que a obra *Luz na tormenta* foi produzida. Nesse sentido, Ana Isabel Silva Carvalho (2008), em sua pesquisa sobre o processo de produção e evolução das capas de livro, afirma que “nas décadas de 40 e 50 [do século XX] era comum muitas capas serem completamente desenhadas e a reprodução de cor nas capas de livro, surgida na segunda metade do século XIX, tornaram-se mais frequentes após a I Guerra Mundial” (CARVALHO, 2008, p. 25).

A escolha da autora da obra *Luz na tormenta* pela cor azul, usada em todos os elementos da capa, sugere uma tentativa de dar ao leitor maior percepção ao teor do conteúdo do livro, uma vez que o tom azul tem alguns significados que interagem com sentimentos pessoais. Dessa maneira, o azul pode expressar purificação, amor e fidelidade, podendo também significar aproximação e distanciamento. O azul² ainda é conhecido como a cor dos sonhos, da imaginação e está associado à sinceridade, tranquilidade, fidelidade, ternura, conhecimento, cultivo do intelecto, segurança e paz de espírito, características que, possivelmente, estariam contempladas nas personalidades e no relacionamento afetivo do casal Joaquim e Emilia.

Os elementos que constam na capa do livro estão distribuídos da seguinte forma: nas margens esquerda e direita da capa, notamos a existência de duas fitas verticais que fazem uma ornamentação ondulante e decorativa. Na margem superior, encontra-se o nome da autora em fonte semelhante à *Circus*, tamanho 12 cm e em caixa alta. Abaixo dele está localizado o título da obra, de forma destacada, com o mesmo tipo de fonte do nome da autora e em caixa alta. O tamanho da fonte do título da obra é maior que o da fonte dos outros dados da capa (editora e nome da autora), aproximadamente 56 e está, também, em caixa alta.

Luz na tormenta está dividida em cinco partes. Cada uma dessas partes possui um título de acordo com o conteúdo abordado nas cartas. Na divisão da obra consta, em ordem crescente, a especificação de cada parte descrita da seguinte forma: Primeira Parte, Segunda Parte, Terceira Parte, Quarta Parte e Quinta Parte (Conclusão), seguidas, respectivamente, por um traço preto subscrito. A denominação das partes foi grafada com fonte similar a *Palatino Linotype*, na cor preta, com tamanho de, aproximadamente, 4 cm. Os títulos das cinco partes do livro foram escritos em fonte semelhante à *Cambria*, de cor preta e com tamanho aproximado de 4 cm.

432

Para o núcleo do texto, foi usado papel similar ao *Off set* ou *Sulfit* 180g. Na parte superior de todas as páginas pares está em destaque o nome da autora da obra, Emilia de Marsillac Fontes, com fonte semelhante a *Palatino Linotype*, de cor preta, em caixa alta, com tamanho aproximado de 10 cm. Já nas páginas ímpares do livro está grafado o nome da obra *Luz na tormenta*, com as mesmas características do dado informado nas páginas pares: fonte similar a *Palatino Linotype*, de cor preta e tamanho aproximado de 10 cm, em caixa alta.

Antes de iniciar as duas primeiras partes da obra, Emilia fez breves introduções, certamente, com o objetivo de situar o leitor no início de seu conturbado romance com Joaquim. Ao final de cada carta enviada por Joaquim, Emilia escreveu alguns comentários acerca das suas reações após fazer a leitura das correspondências e sobre seus sentimentos a respeito do que Joaquim lhes dizia nas cartas.

Os comentários sobre as cartas, realizados por Emilia, estão escritos em terceira pessoa. Esse procedimento, falar de si na terceira pessoa, de acordo com Philippe Lejeune (2014, p. 19), pode implicar tanto um orgulho imenso, quanto uma certa forma de humildade. No segundo caso, Lejeune ressalta que o autobiógrafo se denomina “o servidor de Deus”.

Dessa maneira, observamos Emilia como uma figura que se encaixa constantemente na segunda ocorrência, sendo declaradamente uma humilde “servidora de Deus”. Por ter nascido e sido criada numa sociedade sedimentada pelos valores patriarcais, Emilia sempre carregou consigo a submissão aos preceitos da religião católica – recato, castidade, honestidade, disciplina, entre outros - como foi possível constatar, explicitamente, em uma dezena de cartas escritas por ela.

2 Sobre significado das cores: Disponível em: <http://www.mayramello.com/2014/08/significado-das-cores.html>. Acesso em: 25 nov. 2016.



Para se corresponder com privacidade, o casal usou pseudônimos.³ Joaquim assinou as cartas como Jocelin de Freitas e Emilia como Edylia Rosa. As assinaturas aparecem sempre no final de cada carta. Antes, porém, em algumas correspondências, o casal se despede com frases românticas ou de subserviência como: “Muitas saudades de seu noivo”; “Do teu adorador”; “De V. Excia. Revma., menor criada e grande admiradora”; “Do seu amigo e criado”; “Sua noiva e amiga dedicada”; “Sempre seu”; “Unicamente seu”; “Saudades do noivo que a estremece” etc (FONTES, 1948).

Em algumas cartas, Joaquim e Emilia por vezes subscreveram apenas as iniciais de seus pseudônimos. Levando em consideração os preceitos morais rígidos da sociedade de fins do século XIX, deduzimos que essa atitude era uma forma do casal manter em segredos os nomes dos correspondentes das cartas, além de não se expor à condenação pública caso as cartas fossem extraviadas.

Desse modo, em algumas cartas Joaquim assinava com as iniciais J. de F, em outras, como Jocelin. Já Emilia também fez uso da mesma estratégia para assinar as cartas. Em alguns momentos ela rubricou as iniciais E. de A ou E. de M. A. Assinou outras como Edylia ou Edylinha e ainda como Edylia Rosa de M. Alencar ou Edylia Rosa.

Outra marca que predominou na obra analisada foi a presença do nome dos destinatários das cartas sempre destacado na margem esquerda da página. O local, data, mês e ano de envio das correspondências estão continuamente dispostos na margem superior direita da folha.

Antecedendo às cartas editadas na primeira parte do livro, Emilia destacou alguns pontos relativos à sua vida quando criança e ao seu cotidiano após o falecimento de sua mãe. Emilia ainda tratou da reação que teve ao receber a primeira carta de Joaquim em 10 de maio de 1890, além de discutir aspectos do seu relacionamento com o pai e com a sua amiga de infância, Angelina.

As missivas editadas na primeira parte do livro, intitulada *Por Decreto Divino, assim começou, de maneira tão simples, esta complicada história de amor*, tratam dos primeiros contatos de Emilia com Joaquim através da troca de cartas. As 34 cartas trocadas inicialmente, sendo 25 escritas por ele e nove por ela, revelam aspectos das vidas cotidianas dos dois jovens, bem como seus temores quanto aos obstáculos que enfrentariam com o romance.

A primeira fase, em que o jovem casal começou a se comunicar, iniciou-se em 10 de maio de 1890, com uma carta escrita por Joaquim e enviada a Emilia, que só respondeu após várias investidas do jovem, em setembro de 1890. Dentre as cartas dessa fase, encontra-se uma enviada por Joaquim a Joelzinho, irmão de Emilia. Nessa carta, o candidato a noivo de Emilia solicitou a intersecção do futuro cunhado para a empreitada que realizaria adiante: pedir ao pai de Emilia a mão dela em casamento.

Na introdução da segunda parte da obra, em apenas um parágrafo, Emilia descreveu os sentimentos que se apoderaram dela após a leitura da última carta que recebeu de seu, agora noivo, Joaquim. O conteúdo dessa missiva diz respeito à atitude de Joaquim acerca da oposição do pai de Emilia sobre o relacionamento dos dois.

Nessa seção, intitulada *Após o fragor da procela desceu a bonança sobre aqueles dois corações*, contabilizam-se 21 cartas escritas no período, presumimos, compreendido entre outubro e dezembro de 1891. Dessas 21 cartas, 10 foram escritas por Emilia e 11 por Joaquim.

Dentre outros assuntos, foram discutidos nas cartas: a atitude de Emilia diante da decisão do seu pai em não aceitar o casamento dela com Joaquim, a postura de Emilia diante das regras sociais

3 Um pseudônimo é um nome diferente daquele que foi registrado em cartório, usado por uma pessoa real para publicar todos os seus escritos ou parte deles. O pseudônimo é um nome do autor. Não é exatamente um nome falso, mas um nome de pena, um segundo nome [...]. O segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada. O pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda absolutamente nada no que tange à identidade (LEJEUNE, 2014, p. 28).

impostas às mulheres de sua época, além da posição de Joaquim em relação a esse último assunto, ciúmes e intrigas.

Ainda nessa seção, existe uma carta endereçada ao padrinho de Emilia, a quem ela mesma escreveu pedindo intervenção a seu favor perante o pai para que ele aceitasse seu romance com Joaquim. No entanto, Emilia não publicou a resposta do padrinho sobre o seu pedido.

Na terceira e quarta partes da obra, a autora não escreveu introduções como fez nas duas primeiras seções do livro. Os conteúdos das cartas relativos à terceira parte da obra, intitulada *E foi exilada para que o seu coração esquecesse*, continuam sendo o impedimento do pai de Emilia ao enlace entre o jovem casal. Além disso, assuntos como discriminação, moralidade e rapto são abordados nas cartas trocadas entre o casal durante o período que data de 28 de dezembro de 1891 a 19 de janeiro de 1892. Das 10 cartas escritas pelo casal e divulgadas nessa seção do livro, Emilia e Joaquim escreveram, cada um, cinco cartas.

Já a quarta parte da obra, que apresenta o título *E o seu amor partiu para longes terras*, é a seção que tem a maior quantidade de cartas publicadas, datadas de 20 de janeiro a 01 de dezembro de 1894, com um total de 63 cartas, sendo que 23 delas foram escritas por Joaquim. Emilia escreveu 22 das cartas dessa seção. Dentre as cartas publicadas nessa parte do livro, 18 foram redigidas pelos irmãos de Emilia e por alguns amigos do casal. Com forte apelo emocional, o conteúdo dessas cartas tinha o propósito de tentar convencer o pai de Emilia a aceitar o casamento entre ela e Joaquim.

Na quinta e última parte do livro, intitulada *O poder da fé operou o milagre de unir para sempre aquelas duas almas*, a autora apresentou a conclusão da história de amor entre ela e Joaquim. Agora já não são mais as cartas que falam, mas sim a própria autora que declara, com muito entusiasmo, o final feliz do conturbado romance com Joaquim.

434

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de sempre afirmar que não possuía o dom para as letras por não ter concluído seus estudos, Emilia ingressou em uma área que na sua época não era muito comum para mulheres. Após o falecimento do seu esposo, Joaquim Fontes, Emilia passa a se dedicar à vida cultural e intelectual, organizando e publicando diversas obras literárias.

Sua primeira obra foi *Luz na tormenta*, publicada em 1948. Essa obra, que conta a história de amor entre Emilia e Joaquim Fontes nos apresenta a forma como a autora se caracteriza dentro dela e como apresenta diversas particularidades individuais, suas experiências e pontos de vista particulares acerca das diversas situações por ela vivenciadas em sua relação amorosa com Joaquim.

Assim, ao considerarmos Emilia como autora de textos escritos, não a percebemos apenas como escritora, mas como aquela a quem se atribui a responsabilidade de todo o texto escrito. Desse modo, a autora pode ser considerada não só como aquela que escreve, mas também a que publica.

Portanto, a análise realizada da obra *Luz na tormenta* nos permite inferir que Emilia, enquanto autora, explicitou os acontecimentos de sua vida pessoal a partir de uma perspectiva individualista, apresentando desejos conscientes ou inconscientes, manifestados a partir da materialidade de sua obra.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Samuel. A autobiografia de Dona Emilinha Fontes. *Jornal da Cidade*, Aracaju, 8-9 out. 2006. Variedades, p. C-4.



_____. Escrita de si em revista: a autobiografia de Emilia Rosa de Marsillac Fontes (1871-1948). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, nº 36, p. 15-40, 2007.

_____. Aspectos do Baronato Sergipano (1848-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, nº 33, p. 106-127, 2002.

_____. *Nas memórias de Aurélia: cotidiano feminino no Rio de Janeiro do século XIX*. São Cristóvão: UFS, 2015.

CHARTIER, Roger. *O desafio da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002.

CARVALHO, Ana Isabel Silva. *A capa de livro: o objeto, o contexto, o processo*. 2008, 98 f. Dissertação (Mestrado em Design de Imagem) Universidade do Porto, Porto, 2008.

DANTAS, Ibarê. Leandro Maciel. Cartas de Emilia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, nº 36, p. 41-47, 2007.

DÓRIA, Epifânio. D. Emilia Fontes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 14, nº 19, p. 125-126, 1948.

FONTES, Emilia. *Luz na Tormenta*. São Paulo: São Paulo, 1948, 382p.

_____. Auto-Biografia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, v. 1, nº 19, 6 p. 1948.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PERROT, M. Figuras e Papéis. In: *História da Vida Privada: da Revolução Francesa a Primeira Guerra*, v. 4. São Paulo: Cia da Letras, 1991.

_____. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Práticas da Memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 09, nº 18, p. 09-18, 1989. Disponível em: <<http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/revistas-anpuh/rbh>>. Acesso em 10 fev. 2013.

A IMAGEM DA MULHER EM “COM LICENÇA POÉTICA” DE ADÉLIA PRADO

Joilda Alves de Oliveira¹

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. [...] ²

INTRODUÇÃO

Este artigo busca através da leitura do poema “Com licença poética” de Adélia Prado, que integra sua obra de estreia: *Bagagem* (1976), problematizar e refletir acerca da imagem da mulher. As reflexões que serão propostas unem-se a considerações e observações relativas à construção da figura feminina. Com o crescimento das discussões sobre sua alteridade e, conseqüentemente, sobre o papel social da mulher na contemporaneidade, a literatura brasileira de autoria feminina passa a ganhar maior destaque e torna-se mais presente nos debates acadêmicos literários. Aqui buscaremos uma conexão entre a obra mencionada da escritora brasileira contemporânea e as reflexões da crítica feminista. Estas serão colocadas como base teórico-crítica para a análise que será desenvolvida.

436

Adélia Luzia Prado de Freitas³ nasceu no ano de 1935, no município de Divinópolis – Minas Gerais. É poeta, romancista, contista e escritora de histórias para o público infanto-juvenil, formada em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Divinópolis. *Bagagem* marca sua estreia como poeta, em seguida lança *O Coração Disparado* (1978), ganhador do Prêmio Jabuti do mesmo ano. Sua última produção foi: *A duração do dia* (2010). Alguns dos temas mais presentes em sua escrita são: o cotidiano doméstico, sexualidade, religiosidade, e temas relacionados à condição social feminina. O estudo analítico aqui proposto objetiva relacionar as concepções teóricas da crítica feminista à análise de poema. A literatura nos permite evidenciar e discutir questões de relevância na sociedade, como por exemplo, a imagem da mulher em nossa coletividade, e sua posição neste meio. Compagnon ao falar sobre o poder que a literatura apresenta: “A literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida” (COMPAGNON, 2009, p.34).

A literatura pode relacionar-se diretamente com o contexto social em que está inserida e do qual trata, servido, sem dúvida, como forma de fruição ao seu leitor. Mas, também é possível utilizá-la no processo de denúncia e evidenciação de diferentes problemáticas. Ou seja, para trazer à tona reflexões relacionadas profundamente com a vida coletiva dos indivíduos, assim utilizado parte de seu poder. Passemos a algumas reflexões da crítica feminista:

O pensamento crítico feminista originou-se como produto do pensamento, o qual questionou as formas e as expressões das racionalidades científicas existentes e predominantes, portadoras de marcas cognitivas, éticas e políticas de seus criadores individuais e coletivos – os masculinos (HARDING, 1996 *Apud* BANDEIRA, 2008, p.210).

1 Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL), mestranda em Estudos Literários. E-mail: joildaalvares@hotmail.com Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6536224042652955>>.

2 PRADO, Adélia. “Grande desejo”. In: *Bagagem*. 32ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.10.

3 Informações biográficas reunidas através de dados trazidos na 32ª edição de *Bagagem*, presentes na orelha do livro, e nos dados biográficos encontrados no site: “Enciclopédia Itaú cultural”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3596/adelia-prado>> Acesso em: 28 de abril de 2019.



O pensamento crítico feminista surge como forma de questionamento e busca da subversão da realidade imposta, principalmente no meio científico, da visão masculina dominante e excludente, na qual a mulher não tinha espaço de fala. Com o surgimento do feminismo e da crítica feminista, a forma de entender e conceber a mulher e suas particularidades começa a ser alterada, e ao longo das décadas vem sendo modificada. É preciso compreender a mulher enquanto sujeito social levando em conta suas peculiaridades e toda a trajetória de silenciamento pela qual passamos.

FEMINISMO, CRÍTICA FEMINISTA E LITERATURA⁴

Quero o que antes da vida
foi o profundo sono das espécies,
a graça de um estado. [...] ⁵

Para a obtenção de uma noção histórica e contextual referente à questão do feminismo, discutindo as controversas questões sociais pertinentes a essa esfera, temos: *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*, de Andrea Nye, filósofa e escritora americana. A análise da contextualização histórica realizada pela autora integra-se aos estudos feministas, e a teorias sociais e filosóficas. O feminismo é apresentado e questionado com ponderações de base filosófica, retomando estudos anteriores de importância e influência na área. Passemos a algumas constatações de Nye, direcionadas à visão da figura feminina por grandes personagens do quadro científico filosófico universal. Começemos por seus comentários acerca das ideias de Rousseau e do cenário relacionado à inserção das mulheres na sociedade europeia do século XVIII:

Rousseau, o grande democrata, entrava em pormenores sobre a natureza feminina que sujeita as mulheres à autoridade masculina. As mulheres, sentenciava ele, são naturalmente mais fracas, apropriadas para a reprodução, mas não para a vida pública (NYE, 1995, p. 20).

437

Estamos diante da concepção excludente e conservadora relacionada à mulher, que também era compartilhada por grandes nomes da cena crítica filosófica tradicional, como é o caso de Rousseau. As palavras de Nye nos levam a perceber o enraizamento crônico da ideia da inferioridade feminina. A mulher não tinha espaço no meio científico, à crença em sua debilidade e seu papel social restrito prosseguia através dos tempos. Mas não se trata de um olhar do passado apenas, na contemporaneidade ainda existe a batalha para que as mulheres conquistem espaço e credibilidade, anteriormente a situação era ainda mais desanimadora. Continuemos com Nye:

Se as mulheres na sua atual situação são criaturas degradadas, a razão disso não está na natureza da mulher, mas nas atitudes e práticas intimamente interligadas que, especialmente para as meninas, formam sentimentos, pensamento e caráter nas estreitas linhas traçadas por uma lascívia masculina nânica (NYE, 1995, p.26).

A partir do trecho acima, visualizamos a crítica explícita de Nye, ela questiona as visões que degradam a mulher e apontam para sua “suposta natureza”. Ressaltado o fato de que toda a problemática pertinente a essa discussão pode ser observada de outro ângulo. Quando atentamos para o fator meio social e a influência que os indivíduos sofrem de ideias e padrões, todas as gerações de mulheres passaram e passam

4 As reflexões apresentadas nesta seção, em grande parte, são resultado do meu Trabalho de Conclusão de Curso: “Por mais poemas contemporâneos de autoria feminina nas escolas”, para a obtenção do título de graduada em Letras-Língua Portuguesa, realizado sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho. Apresentado à Universidade Federal de Sergipe, em janeiro de 2019. Aqui as proposições iniciais são revistas e em alguns momentos expandidas.

5 PRADO, Adélia. “Exausto”. In: *Bagagem*. 32^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.26.

por isso. Anteriormente, e até os dias atuais, o patriarcado controla e dita, em grande parte, o caminho de formação social da mulher, o que ela deve buscar e esperar, ou como se identificar. Diante do quadro exposto, como surge o feminismo, qual seu propósito? A atmosfera de nascimento do movimento se estabelece no século XIX, nos Estados Unidos e na França. Os ideais filosóficos refletidos a época impulsionam novos movimentos sociais:

[...] na primeira grande onda da atividade feminista no século XIX, a principal questão era o sufrágio. Outras questões tais como direitos de propriedades, reforma do casamento e liberdade sexual foram discutidas, mas a teoria democrática incentivava as feministas a verem o voto como o modo mais prático de atingir suas metas (NYE, 1995, p.18-19).

Diante das reivindicações iniciais do movimento feminista, que foi fortalecido e se uniu a outros grupos que existiam à margem da sociedade, a luta por direitos passou a se firmar e a buscar novas conquistas. O feminismo, ao longo dos tempos, batalhou por respeito e para ser notado como algo sério, uma crítica às relações sociais tradicionais orquestradas pelo patriarcado. A busca pela identificação da mulher como sujeito autônomo e plenamente capacitada para exercer as mais diferentes atividades em sociedade.

Uma questão a ser destacada é a importância do surgimento do feminismo, que, mesmo possuindo falhas, assim como tantas outras formações discursivas, tornou-se uma ferramenta de luta e busca por direitos, identidade e autonomia. “Uma mulher só se torna mulher na medida em que trabalha seus conflitos e encontra seu lugar em uma determinada estrutura de relações sociais” (NYE, 1995, p. 144). De acordo com Nye, percebemos a necessidade da mulher se compreender como ser social. Buscar sua autoidentificação, não se basear em estereótipos e convenções sociais, um trabalho complexo e polêmico que pode ser auxiliado pelo feminismo.

438

Partiremos agora para as reflexões da crítica feminista, aqui expostas através das palavras de Lourdes Bandeira em seu artigo: “A contribuição da crítica feminista à ciência”, direcionadas ao espaço da mulher no meio científico:

Sem dúvida, as feministas não foram as primeiras e nem as únicas a elaborar uma crítica à ciência moderna. Antecedidas por outros atores, grupos e movimentos – anticolonialistas, oriundos da contracultura, ecológicos, antimilitaristas, entre outros -, realizaram agudas críticas ao processo de conhecimento científico, o qual, afora outras questões, excluía as mulheres de seu fazer (BANDEIRA, 2008, p. 209).

Sem o espaço na sociedade, o feminismo estava limitado, e a mulher reduzida a determinada função e papel social: mulher, esposa, mãe, dona de casa, não havia lugar no meio científico. As mulheres, assim como outros coletivos, que eram colocadas em segundo plano, passaram a reivindicar seu espaço. O conhecimento científico não reconhecia a mulher como capacitada para ocupar os mesmos lugares e participar das mesmas discussões que os homens. Nos estudos da crítica feminista aponta-se o silêncio da mulher, sua ausência do cenário científico:

[...] a ausência das mulheres e o respectivo silêncio em torno de sua presença na história e, por extensão, na história das ciências acabaram por revelar, eles próprios, a associação hegemônica entre masculinidade e pensamento científico (BANDEIRA, 2008, p. 210).

Bandeira aponta para o fato do silêncio em torno das mulheres quando se fala em ciência. O pensamento científico era concebido como algo ligado diretamente à masculinidade. Em contrapartida, o pensamento da crítica feminista questiona categorias universais advindas do sistema tradicional de dominação, em que o sujeito é visto por um prisma único e inquestionável, sem a valorização das questões implicantes



nos modos de existência e percepção dos diferentes grupos presentes na sociedade. Segundo Bandeira (2008, p.214) as mulheres foram durante décadas barradas em instituições científicas e espaços acadêmicos, mesmo durante a Revolução Científica dos séculos XVII e XVIII. Ainda assim, pouco a pouco a crítica feminista caminhou em direção à problematização da ausência da mulher no universo da ciência. Ela conta que:

Há dificuldade em subverter as relações de dominação masculinas relativas a certos campos disciplinares, produtores da ciência, uma vez que a integração invisível de pressupostos sexuais na linguagem científica pode reforçar certas imagens e estereótipos na sociedade (BANDEIRA, 2008, p. 218).

Diante de tais questões é perceptível a discriminação e falta de acesso da mulher ao saber científico. A ciência, em grande parcela, pautava-se na visão de mundo masculina e androcêntrica. A mulher deveria se manter calada, e por séculos nos foi negado espaço para exposição de ideias ou qualquer pensamento que beirasse o cientificismo. O silêncio da mulher, portanto, é um fato histórico.

Para Bandeira, a crítica feminista é a tomada de consciência individual e coletiva que motiva uma revolta contra as concepções vigentes de sexo e gênero, para as quais as mulheres sempre ocupam uma posição de subordinação. Essa situação influencia também a questão da nossa produção de conhecimento científico. A crítica feminista se dispõe a enfrentar o sistema alicerçado no pensamento dominante “questionando se a ciência e a teoria têm um sexo” (BANDEIRA, 2008, p. 220). Como se vê, o feminismo configura uma luta por reconhecimento da importância da atuação das mulheres nos mais diversos espaços sociais e pela desconstrução de paradigmas patriarcais que, ainda em nossos dias, insistem em limitar esses espaços a partir de uma lógica que entende o feminino como uma subcategoria do humano, destinada à subserviência e à atuação secundária, subalterna, destituída de reconhecimento.

439

Diante de todas as questões expostas, compreendemos a importância do feminismo e da crítica feminista para a abertura de espaço para a atuação da mulher socialmente e cientificamente. Atrelada a tudo isso, encontramos a autoria feminina na literatura, aqui iremos nos deter à literatura brasileira contemporânea. Sem dúvida a ascensão das mulheres que fazem literatura se deve, justamente, a trajetória de lutas do feminismo e suas influências. A autoria feminina demarca a atuação da mulher e observação de suas peculiaridades como sujeito social livre e criativa dentro do campo literário.

A escrita que buscaremos investigar neste artigo é a de Adélia Prado, já que temos a noção da importância de tratar e reconhecer as representantes femininas da nossa literatura contemporânea. Através deste trabalho buscamos visualizar a figura feminina exposta por meio da poesia de Prado.

“COM LICENÇA POÉTICA”: A EXPRESSÃO DE UMA FIGURA FEMININA⁶

A poesia me salvará. [...]⁷

Nesta seção analisaremos o poema “Com licença poética” de Adélia Prado, passemos ao poema:

6 Alguns pontos da análise de poema desta seção estão presentes inicialmente em meu Trabalho de Conclusão de Curso: “Por mais poemas de autoria feminina nas escolas”, para a obtenção do título de graduada em Letras-Língua Portuguesa. Apresentado à Universidade Federal de Sergipe, em janeiro de 2019.

7 PRADO, Adélia. “Guia”. In: Bagagem. 32ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.63.



“Com licença poética”⁸

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

440

Inicialmente, percebemos que o poema faz uso da intertextualidade paródica com o conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade “Poema de sete faces”, publicado em seu primeiro livro, *Alguma poesia*, em 1930. Observamos a criação de uma relação de intertextualidade, ou seja, o texto citado de Drummond serve como ponto de partida, como forma de inspiração a Adélia, para sua criação. E assim é estabelecida uma relação paródica, visto que o poema de Prado se contrapõe ao de Drummond, desconstruindo determinados sentidos, como veremos adiante. Lembramos aqui o conceito de paródia:

A paródia acontece quando um discurso ironiza outro a partir dele próprio, ou seja, tomando-lhe palavras emprestadas para, depois desconstruir o sentido original. Às vezes, o reconhecimento da paródia poderá depender do conhecimento prévio do/a leitor/a sobre a fonte (RAMALHO, 2018, p.144).

Ao lermos o poema de Prado, percebemos que nele existe o deslocamento de núcleo em relação ao poema de Drummond. O poema parodiado utiliza uma espécie de correlação entre autor e eu lírico fundidos no mesmo personagem, o nome do próprio autor é colocado nos versos (“Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”). Assim o centro é o eu masculino. Já em Adélia o eu lírico e atmosfera do poema remete a um ser feminino. O título escolhido por Adélia anuncia a inventividade do poema a ser lido, visto que a “licença poética” caracteriza a liberdade inventiva que autoras e autores de obras literárias têm para interferir na língua e/ou no repertório cultural com o qual interagem.

Através dos bastidores literários é sabido que Drummond e Adélia, nascidos em Minas Gerais e com grandes inclinações literárias, mantinham uma relação de proximidade. Como vemos, através de relatos presentes em jornais:

[...] Carlos Drummond de Andrade escreveu: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como quem faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus” (JORNAL DO BRASIL, 09/10/1975, in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000, p. 136. *Apud* MARTINUZZO, 2014, p.5).

8 PRADO, Adélia. “Com licença poética”. In: *Bagagem*. 32ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.9.



Voltando ao poema de Prado, notamos que o eu lírico de seu texto se desloca para uma representação feminina:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada

Diante do trecho acima vemos que o eu central do texto é feminino, afirmamos isso com base no penúltimo verso, que funciona como conclusão dos anteriores. Fala-se em nascimento, em seguida o “anjo esbelto” é o anunciante da chegada desse novo ser. Depois, lhe é conferida uma missão “vai carregar bandeira”, por fim o arremate: “cargo muito pesado para mulher”. Por se tratar de um poema contemporâneo não observamos marcas da poesia tradicional, como a métrica a rima, a separação rígida em sílabas poéticas, ou estrofes. Estamos diante de uma composição em versos livres. Analisando ainda os cinco primeiros versos, percebe-se um tom biográfico, é como se a narrativa do poema fosse a própria autora falando de si. Isso fica evidenciado no primeiro verso: “Quando nasci um anjo esbelto”. Nesse sentido, o poema parece dialogar com o de Drummond, ratificando o intimismo.

No terceiro e no quarto verso, temos exposta a missão deste ser (feminino) que nasceu: “vai carregar bandeira/Cargo muito pesado para mulher”. Nestes versos parece haver uma ironia, a mulher tem seu cargo de carregar a bandeira e ainda assim é algo pesado, talvez demais para ela. Poderíamos associar o “carregar bandeira” ao fato da representação social, representar uma classe, as pessoas carregam suas bandeiras representando suas características, costumes e comportamentos tradicionalmente esperados. Essa passagem nos faz lembrar as considerações de Bandeira (2008) sobre a demonstração de uma atuação crítica feminista passível de ser reconhecida quando um discurso revela as contradições sociais que impõem às mulheres a condição de subordinadas.

441

Ao final do recorte em análise, lemos: “esta espécie ainda envergonhada”; com a possibilidade de um eu lírico feminino, esta espécie pode se referir à mulher. E por que envergonhada? ela com sua presença negativada, uma “espécie envergonhada”, que ainda não conseguiu se posicionar totalmente e, por isso, se mantém, e é mantida retraída, nos bastidores dos acontecimentos. Mas, o eu lírico parece disposto a se aprofundar e revelar os desejos dessa imposição:

Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
Acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio no parto sem dor

Nestes cinco versos, existe a correlação e a continuidade de ideias e de assuntos com os versos anteriores. No sexto verso, o eu lírico, assumindo seu aspecto autobiográfico, diz: “Aceito os subterfúgios que me cabem”: o eu feminino parece aceitar as fugas e esconderijos que lhe são atrelados, já que as mulheres quase sempre são vistas como seres de vários subterfúgios e questões implícitas, são “seres místicos”. O eu lírico ainda acrescenta que aceita “sem precisar mentir”. Aqui poderíamos caracterizar como uma menção à carga cultural posta às mulheres, tidas como “mentirosas”. A mulher é culturalmente vista como “sonsa”, aquela que se esconde, não se revela totalmente, guarda segredos e surpresas perigosas. Mas a figura feminina no poema se põe à frente e demonstra ser corajosa e com desejo de se autorrepresentar.

No oitavo verso, continua o desenrolar de ideias: “Não sou tão feia que não possa casar”, novamente levantada a questão da possibilidade de ironia. Os padrões de beleza existem para todas as identidades, mas eles são ainda mais inalcançáveis e severos para nós, mulheres. Assim, sugerimos uma possibilidade de articulação entre a fala do eu lírico e a visão patriarcal do casamento posto a serviço dos ideais de beleza, “não sou tão feia que não possa casar”, o marido é aquele que pode atestar a posição social de uma mulher, seu valor. A “beleza” faz-se mérito para um “bem” a ser conquistado: o casamento.

No nono e décimo versos a natureza feminina, crédula e às vezes inconstante é expressa: “acho o Rio de Janeiro uma beleza e/ora sim, ora não creio em parto sem dor”. A figura feminina criada como imagem pelo poema tenta amenizar as possíveis preocupações naturais de seu universo, ao falar de sua insegurança em relação à dor do parto. São expostos acontecimentos intimamente relacionados ao “ser mulher”. Como coloca Andréa Nye: “A superioridade é dada não ao sexo que dá a luz, mas ao sexo que mata” (EASTON E GUDDAT, *Apud NYE*, 1995, p.106). Mesmo sendo a portadora do “dom da vida”, àquela que dá a luz, a mulher é vista como inferior, subalterna, sujeito que deve ser dominado e corresponder aos comandos dos detentores do poder: os homens.

Passemos ao décimo primeiro e décimo segundo versos:

Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos.
— Dor não é amargura.

442 A atmosfera poética volta-se para seu próprio universo. Em “Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina”, o eu lírico parece remeter ao ambiente de criação, ao nascimento do texto poético, quase de forma meta-poética. Encarando-a como um dever, uma sina, o cumprimento do destino, fado do eu lírico feminino, que se descreve desde o nascimento e destaca suas funções e anseios. “Inauguro linhagens, fundo reinos”: aqui talvez haja uma significação ambígua. A inauguração de linhagens e a fundação de reinos podem ser atribuídas ao ato de escrever, às narrativas poéticas, existentes em posse do/a autor/a. Mas também podem se referir ao poder de geração da mulher, ela gera filhos, e, por isso, perpetua linhagens e reinos. O poema tanto pode ser visto em sua camada metalinguística quanto em seu teor de cunho mais sociocrítico.

O décimo verso, por sua vez, com a presença do travessão, indica a expressão de uma fala. “— dor não é amargura”. Esta fala caracteriza a expressão da subjetividade, pode ter valor generalizante e expressar a dor de todas as mulheres. Os versos seguintes continuam na temática relativa ao subjetivismo, mas trazem um desfecho para o impasse entre a constatação de um “destino maldito” e a libertação através da palavra poética. Vejamos:

Minha tristeza não tem pedigree,
já minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Nos versos acima, fala-se em tristeza e alegria, assim formado um par de opostos, que cria, na fusão, uma relação paradoxal entre os dois estados emocionais. A tristeza que “não tem pedigree” é vista como algo que não possui raízes, ou talvez não seja algo que mereça destaque. Já a “vontade de alegria”, ou seja, não a alegria propriamente dita, mas o ânimo, a esperança em ser alegre. Esta é posta como algo enraizado, que tem sua história e seu marco temporal.

No décimo sexto verso: “Vai ser coxo na vida é maldição para homem”. Visualizamos uma metáfora sobre a dificuldade para caminhar na vida. A mulher seria esse coxo, com problemas de locomoção, que



se torna uma “maldição” para o homem. Talvez por conta das divergências que envolvem a relação entre mulher e homem, um par de opostos que se unem. Mas é ressaltada a capacidade feminina de “desdobrar” seu próprio destino, de se reinventar.

Ainda no âmbito da análise, quem seria o ser que se encaixa na declaração “eu sou”? Desde os versos iniciais, percebemos que há um enredo implícito no poema e em seu tema, que gira em torno da figura feminina, cujo nascimento foi anunciado por um “anjo esbelto” que se contrapõe ao “anjo torto” do poema de Drummond. Anuncia um “destino” indesejado para a mulher: cumprir um papel social sobredeterminado pelo patriarcalismo. O convite à mulher para se submeter a “carregar” seu fardo. O “anjo esbelto”, diferentemente do “anjo torto” de Drummond, assume uma característica também da condição patriarcal, imantado por beleza e heroísmo no imaginário feminino imposto socialmente.

A concepção atestada pelo anjo do poema de Prado é verossimilhante os nosso sistema social. Afinal, por muito tempo, e ainda na contemporaneidade, a mulher é esse ser que “vai ser coxo na vida”, que não poderá andar com suas próprias pernas, que enfrentará diversas dificuldades, entraves e preconceitos em seu dia a dia. E como se não bastasse, assim como uma pessoa coxa, que se locomove com dificuldade em uma das pernas, as mulheres são vistas a partir de valores que condenam aquelas que não representam seu ideal de perfeição.

No décimo oitavo e último verso: “Mulher é desdobrável. Eu sou”, a palavra desdobrável tem como sentido aquilo que pode desdobrar-se, se decompor. Assim, a mulher é capaz de se decompor, se refazer. Ela é símbolo da transformação constante. O “Eu sou” ao final correlaciona tudo dito desde os primeiros versos e arremata a conclusão. O eu sou poetisa, mulher, e, por isso, posso recusar o fardo que me é imposto.

CONCLUSÃO

443

Concluimos após as questões apresentadas e discutidas, que é de grande importância trabalhar a literatura de autoria feminina no meio acadêmico e social. Não só por se tratar de uma literatura específica, que traz o lugar de fala, e a percepção do mundo pelos olhares de mulheres, mas por ser também literatura. Deve ser conhecida, estudada e divulgada. A literatura brasileira contemporânea de autoria feminina vem conquistando seu espaço e se impondo enquanto fazer literário, isso é reflexo das lutas passadas e atuais pela liberdade da mulher. As teorias aqui trazidas relacionadas ao feminismo e crítica feminista, nos serviram como amparo teórico para contextualizar a investigação proposta sobre a temática abordada. Buscamos verificar na poesia de Adélia Prado indícios que sugerissem a formação de uma imagem feminina através de seu texto poético.

Assim, como explicitado na última seção deste artigo, ao analisarmos cada trecho do poema e recorreremos às conexões e teorias, percebemos que existe uma figura feminina, um eu lírico que se apresenta através da escrita. Análises como essa podem ser positivas ao levar a possibilidade de observar os assuntos debatidos em sociedade, que possuem relevância, através da literatura. Discutir sobre o espaço e o papel da mulher é uma problemática extensa, possui muitas questões a serem observadas e visa o trabalho de desconstrução de imagens concebidas como padrões universais, e que afetam nosso modo de existência.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Lourdes. A contribuição da crítica feminista à ciência. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis. Janeiro-abril/2008.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.



MARTINUZZO, Marcel Bussular. 'A voz geógrafa de Deus': Adélia Prado, o misticismo e o espaço ao redor. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 3, ano 10, n.15, 2014, p.1-12.

NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: *Bagagem*. 32ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.9.

RAMALHO, Christina; HAUSSMAN, Raphael. *Por um texto todo meu. Teoria e prática em produção textual*. Vol. 3. Natal: LucGraf, 2018.



ENTRELAÇANDO ARTES E IDENTIDADES EM ALUMBRAMENTOS, DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Joseana Souza da Fonsêca¹

Suponho que eu seja filha de inúmeros pais, a perder de vista. Ou numa versão pior: que eu sirva a vários senhores e senhoras, e com muito prazer! [...] eles me acolhem no seu regaço ... me falam ao ouvido (DAL FARRA, 2013, p. 194).

A epígrafe que abre este artigo põe em cena a temática que será analisada a partir da reflexão dos poemas de *Alumbramentos* (2011), da escritora Maria Lúcia Dal Farra. O fragmento introdutório nos apresenta uma identidade constituída de múltiplas descendências e que se acomoda com prazer diante de tal herança. Esta conjuntura de múltiplas identidades faz parte da contemporaneidade, conforme nos orienta Zigmunt Bauman, “as identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando seus próprios recursos e ferramentas” (2005, p. 35). Nesse sentido, a citação nos aponta uma trilha investigativa que entrelaça as poesias de *Alumbramentos* à identidade literária de sua autora.

Maria Lúcia Dal Farra é professora aposentada pela Universidade Federal de Sergipe e consultora do CNPq. Seus textos têm sido estudados por pesquisadores do Brasil e do exterior. A escritora já publicou quatro livros de poesia, a saber: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2011), agraciado com o prêmio Jabuti na categoria melhor livro de poesia do ano 2012 e o último *Terceto para o fim dos tempos* (2017). É autora de diversas publicações de cunho crítico, vale o destaque para os sete livros dedicados a Florbela Espanca, e escreveu o livro de contos *Inquilina do intervalo* (2005).

445

Dal Farra escolheu o interior de Sergipe, a fazenda Lajes Velhas, para ser o efúgio de aconchego de seu lirismo e de sua vida pessoal. É neste solo pujante de Artes, destoando da ainda carente vida cultural sergipana, que a escritora apresenta a missão metalinguística de registrar pela palavra sua visão crítica sobre a literatura e suas mais distintas faces, bem como a busca pelo entendimento das nuances da experiência humana. A poetisa é herdeira de uma família apegada à cultura e às artes. Natural de Botucatu, a pesquisadora, pode-se dizer, sempre viveu em meio às distintas expressões artísticas: dança, canto e música. Assim, desaguar na literatura foi apenas mais um dos prazerosos acontecimentos de sua vida.

O encontro de Dal Farra com as Letras complementou os vieses artísticos da cidadã sergipana que, desde cedo, se regozija mediante as tensões e ambiguidades artísticas: “desde que me entendo por gente sou assim, escrevo, canto, toco, me dedico profundamente às artes ... ser poetisa e artista sempre foi de minha natureza mais profunda ou periférica.” (DAL FARRA, 2008). Confirma-se, portanto, o entrelaçamento entre as artes e as identidades da poetisa.

O tom biográfico da lírica dalfarreana é um elemento que levanta múltiplas inferências de como os estímulos dissonantes podem advir de um mesmo eu. Os poemas são envoltos por vivências que vão da harmonia ao *pathos*. Ou seja, Dal Farra lida exaustivamente a serviço da subjetividade, que, por sua vez, trabalha com a base da poesia, a metáfora, com toda carga de manipulação da elasticidade conceitual de cada vocábulo, contudo sem dar conta de desvendar todo o enigma inerente a cada significado, visto que

¹ Mestre em Letras pela UFS. Professora da Secretaria Municipal e Estadual de Educação de Sergipe.

na poética lírica, significante e significado são prenes de infinitas possibilidades de análise ou de interpretação. E ainda vale a ressalva que “só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para atrás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto” (STAIGER, 1993, p.25). Mais um contraponto entre o eu/nós que envolve a arte lírica.

Outro aspecto retomado nos livros é a reincidência das dedicatórias a: Ecléa Bosi, Antonio Candido, Francisco J. C. Dantas, aos familiares. Esta reiteração nos mostra uma autora apegada aos laços de amizade e de sangue. Uma devoção fiel com os quais ela convive ou conviveu em algum momento da vida. Uma generosidade augusta declarada através de palavras, som, ritmo, versos, estrofes, poemas confirmando o preceito poético de como enxergamos o que existe no mundo, as relações no mundo: metáfora do próprio eu.

Alumbramentos apresenta 99 poemas divididos em seções com nomes de poetas e pintores das mais distintas correntes estéticas, épocas e nacionalidades. Todos os artistas evocados fazem parte da biblioteca memorial de Dal Farra, como afirma a poetisa em entrevista à Revista Alere: “a minha escrita nasce desse contato com a leitura deles” (2013, p. 194). Ou seja, a autora confirma o processo intertextual inerente a sua escrita literária sem nenhuma “angústia da influência”. Ela se deleita! É a “disposição anímica” da qual o poeta é possuído. Essa disposição anímica dura um momento e não depende do poeta; a ela o poeta pode apenas entregar-se, a fim de produzir sua lírica. No dizer de Staiger: “ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ [...] o queira conduzir” (1993, p.44). Tal arrebatamento é efêmero e passageiro e, na contemporaneidade, conta menos que a técnica / estilo e o conhecimento formal sobre a tipologia textual escrita.

446

Sobre a categoria teórica da Intertextualidade, Júlia Kristeva defende que “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras ... do contexto cultural atual ou anterior” (2005, p. 66). E se fizermos uma retrospectiva da historiografia literária constatamos que esta prática artística: o dialogismo, a *mimese*, o plágio, a paráfrase, a paródia, a imitação ocorrem desde a Antiguidade, porém com nomenclaturas diferentes, elementos semelhantes. Aristóteles, na *Poética*, por exemplo, diz que a imitação (*imitatio*) é uma característica congênita do ser humano, que daí vem sua distinção dos outros seres, ou seja, a imitação também é uma ferramenta de aprendizagem:

parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações (ARISTÓTELES, 2008, p. 42).

Logo, as ações humanas podem ser consideradas um reflexo contínuo da imitação. E a intertextualidade, de modo geral, um aspecto central da vida humana e, conseqüentemente, das expressões artísticas.

O conceito *imitatio* é, hoje, preterido em favor de termos que fazem jus a outros aspectos além da entidade autoral tais como a predominância do texto e do leitor na relação de diálogo entre os textos. Da mesma forma que o texto é um “mosaico de citações de outros textos”, o leitor também carrega em si uma pluralidade de textos, que são acionados por mecanismos armazenados em sua memória, a saber: a alusão a um tema, um diálogo entre estruturas estéticas, uma imagem refletida, o traço de uma pincelada, a menção de uma palavra.

Nas palavras da crítica literária Tiphaine Samoyault “a intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor” (2008, p. 89). Ademais, o leitor ativa a memória sobre o autor e constrói inferências via cortes e recortes segundo a sua biblioteca cultural particular. Porém, a liber-



dade interpretativa do leitor não é desvairada ou baseada num “fundamentalismo intertextual”; os textos sempre dão pistas, embora não sejam fadados ao esgotamento de sentido.

Samoyault também nos orienta que a intertextualidade pode ser definida como a “própria memória da literatura” e que possui vários sinônimos: “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (2008, p. 9). Ampliando a orientação interpretativa do termo, o francês Genette define “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em um outro” (2010, p. 14). Para o autor, a forma mais explícita da prática intertextual é a citação e, a menos explícita, é a alusão e o plágio que é um empréstimo não informado ou declarado. No pensamento crítico da canadense Linda Hutcheon, “é apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (1991, p. 166). Ter um referencial anterior para comparar, contrastar, demarcar correspondências é um ponto de apoio substancial para qualquer campo do conhecimento.

Constata-se assim, que em nossas práticas comunicativas sempre produzimos textos a partir de outros já existentes. E este “dialogismo” favorece a amplitude das nossas percepções sobre as peculiaridades vividas pelos seres humanos em contextos sociais e culturais divergentes, bem como sobre as transformações do comportamento humano, o lugar de fala dos indivíduos ao longo dos tempos.

A apresentação da intertextualidade em *Alumbramentos* (2011) cria novos significados para as Artes, ou seja, o olhar para trás aponta um futuro profícuo para as obras dos artistas retomados. Os trabalhos artísticos (telas, tapeçarias, poesias) se abrem a novas produções de sentido, numa interação, na qual “a intertextualidade proporciona um determinismo liberador” (LEITCH apud HUTCHEON, 1991, p. 167). Isso significa que os artistas que fazem uso desta técnica usarão a seu favor o acervo literário pessoal, num processo de elaboração que direciona passado anterior ou sincrônico e o presente histórico e social do autor. Em Dal Farra,

447

essa incorporação traz alguns decalques de poemas de outros artistas, mas com o fim de estabelecer novos significados e desejos que objetiva confrontar em sua própria poesia. Não se modula um ato de aceitação e cópia, mas sim, uma busca por reversão dos discursos do passado atravessados pelas problematizações concernentes à diferença (SILVA, 2016, p.18).

A estética dalfarreana constitui-se, desse modo, como um projeto contínuo de resgate da tradição literária, um projeto que envolve intuição, inspiração e muita predisposição para novas descobertas, fascínio pelo mistério das Artes, mistério este subjacente à poetisa das vestes lilás e a dona de dezenas de gatos. Ainda pode-se inferir desse viés de coletividade entrecruzado no eu lírico de seus poemas uma correspondência com a arte contemporânea: aberta à pluralidade e à diversidade.

Todo este investimento criativo/poético dispensado pela autora favorece ao leitor o contato com acepções teóricas diversas num mesmo lugar. E quando de posse dos poemas, o leitor é submetido a um fenômeno de gradação pela linguagem sinestésica de seus textos que, no dizer de Inês Pedrosa, na apresentação de *Alumbramentos*, a linguagem dos poemas é “como uma dimensão indissociável da força e da visceralidade dos sentidos”. O intimismo visceral é o que dá liga aos poemas.

A primeira seção de *Alumbramentos* dialoga com a poesia confessional da escritora americana Anne Sexton (1928 - 1974). Em se tratando, de ser este um breve estudo, nos detivemos apenas, nesta seção, ao poema “Trabalhos de Agulha”, que pode ser lido como metáfora do contínuo (re)dizer da literatura ou do contínuo questionamento entre a liberdade e a opressão do indivíduo, especificamente, da mulher nas relações patriarcais: “como fiquei presa nos pontos?” (DAL FARRA, 2011, p.32), que, por sua vez, dialoga com a inconstância que cerceou a vida e a produção lírica da autora evocada por Dal Farra.

A produção lírica de Sexton iniciou junto com o movimento feminista dos Estados Unidos. A autora teve sua arte reconhecida pela crítica, mas por conta dos constantes transtornos mentais, cometeu suicídio. Seus poemas “apelam poderosamente às emoções”. Além dos temas da vida doméstica, a subjetividade de Sexton preocupou-se com a temática da loucura e da morte (BESSA, 2010, p. 97-98), com temas universais que dialogam com textos da tradição literária universal: memórias íntimas, acontecimentos do cotidiano da mulher, fatos históricos, o embate com a escrita, as peculiaridades das poesias.

Leiamos o poema:

TRABALHOS DE AGULHA

A Joésia Ramos

Alinhavo os dias nas asas de um passarinho
e (branca) a andorinha voa –
peito pintalgado em carmesim
pelas picadas do meu desnoriteio:
lateja-me o dedo.

A simetria do riscado
para mim mesma espicaço
e (definitiva) saio de casa. Limites?
Quero arribar a sós.

Com que prazer distendo do bastidor
a seda,
a madeira dos arcos frature,
desfaço o traçado
- por puro gosto de recomeçar!
Mas a linha insiste na malha antiga.
Ah, lavá-la, estica-la,
livrá-la da memória.

Como fiquei presa nos pontos?
(DAL FARRA, 2011, p. 32).

448

O belo poema numa compreensão mais ampla, pode ser lido como a luta do eu-lírico feminino para desatar as amarras da tradição, “e (definitiva) saio de casa. Limites? / Quero arribar a sós.” fugir das ações corriqueiras que aprisionam as mulheres: a vida doméstica – representada pelo bordado e pela lavagem da malha. Outra interpretação é que no texto há inferências à “síndrome de Penélope”, expressão proverbial relacionada a atitudes de indivíduos que não conseguem concluir algo. Ou seja, o eu lírico tenta, festivamente, tecer uma vida nova, ir de encontro ao patriarcado: “desfaço o traçado / - por puro gosto de recomeçar! / Mas a linha insiste na malha antiga”. Toda a 3ª estrofe e a indagação última que fecha o poema atestam esta leitura.

A dedicatória da poesia à compositora, cantora, produtora fonográfica, atriz e musicista sergipana Joésia Ramos ilustra o trabalho com a agulha que cinge as identidades de três mulheres que usam o lirismo para manifestarem sua visão de mundo sobre a vida privada/familiar, em Sexton, e o apego às artes e à cultura, em Ramos e Dal Farra. Numa estratégia de intertextualidade “de maneira geral, a relação com o modelo pode suscitar uma inquietude, no cerne da dinâmica psíquica, unindo aquele que cita com o autor citado” (SAMOYULT, 2008, p.129).

É válido destacar que o artista que emprega o fenômeno intertextual sabe que a alusão, o diálogo por si só é insuficiente. Em cada modelo retomado o artista sábio sempre marca a sua digital, embora os mais



ousados, desapegados a avaliações comparativas simplistas, deixem claro ao leitor os empréstimos, sem ocultar as alusões sejam elas diretas, sejam indiretas, evidenciando a assimilação e a absorção do texto do passado no texto novo.

O BOM SAMARITANO

A Jesumina D. Dal Farra

Para encarnar a bondade bíblica
o samaritano está inflectido –
vergado sob o peso da lição
que tem a nos oferecer,
a nós – míseros mortais.
Até o céu se entorna contra ele,

para que o sustente.
(DAL FARRA, 2011, p. 77).

Na seção de homenagem ao pintor holandês Vicent Van Gogh dispensamos atenção para o primeiro poema: “O bom samaritano”. Este texto sublinha um tríptico diálogo intertextual: Bíblia - Van Gogh - Dal Farra. O poema dialoga com uma parábola bíblica muito conhecida que transmite a mensagem, em desuso na atualidade, de “amartes ao teu próximo como a ti mesmo”. É o sentimento da compaixão sendo posto à prova, dissociando tão grande sentimento de aspectos como origem/naturalidade ou classe social, em verdade, são os atos dos indivíduos que contam.

449

Em tempos de imigração em massa pelas mais distintas adversidades por quais passam muitos povos pelo mundo, nada mais atual que a alusão à parábola cristã, visto que, o bom samaritano sofria preconceito por ter nascido na Samaria, uma região odiada pelos judeus. Esta passagem dos ensinamentos cristãos vem sendo reescrita ao longo dos séculos, a intertextualidade ocorre através de textos escritos como o de Dal Farra, pinturas ou telas como a de Van Gogh. Todavia, “longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito” (SAMOYAULT, 2008, p.143).

O lirismo expresso nesta breve poesia também nos põe em contato com uma síntese que contempla a obra retomada ao mesmo tempo que amplia o olhar sobre o texto visitado. Tessitura textual que ratifica a maturidade estética, cultural e artística da poetisa: “cada vez que estudo um texto alheio fico entendendo melhor aquilo que produz, aquilo que está nos arredores e no próprio âmago do que me debato para criar” (ALERE, 2013, p.193). Para o leitor, nos é oferecido um diálogo intertextual sob as diretrizes da contemporaneidade, mostrando que a palavra empregada no texto literário é uma forma veemente de reflexão sobre os discursos que ficam entalhados na memória e na experiência cultural dos indivíduos.

O AMOR

A Jaci dos Santos

São tantos de nós a vigiar o beijo
que é preciso
fechar os olhos
para estarmos
a sós.



Beijamos a nossa solidão –
porque ali a encontramos melhor.
(DAL FARRA, 2011, p. 117).

“O Amor” é um dos mais belos poemas de *Alumbramentos*. Conciso e forte, ele faz parte da seção dedicada ao austríaco Gustav Klimt (1862-1918)², um dos grandes nomes da *Art Nouveau*. Nestes versos brancos e livres, o leitor é arrebatado pela linguagem que conota a sensualidade eminente do amor. O eu-lírico comunica o viés de intimismo que envolve este sentimento: “que é preciso/fechar os olhos/para estarmos/a sós”. A aliteração do som /s/ nesses versos evoca o sussurro e ou o silêncio dos amantes, ao mesmo tempo que sugere a sua intimidação diante dos que vigiam o beijo, que pode ser real ou imaginário, pois “Beijamos a nossa solidão - / porque ali a encontramos melhor”.

Se o leitor curioso buscar a tela homônima do pintor simbolista homenageado, além de vislumbrar a carga emotiva do enlace dos amantes, alargará sua compreensão sobre os versos da poesia. As pinceladas visitadas evidenciam a atmosfera de mistério, presságios adíafanos nos rostos enigmáticos sobre os amantes. Característica própria do simbolismo. Observa ainda a fragilidade e a pureza da mulher com os olhos fechados, com suas vestes brancas enquanto o amante contempla a entrega do seu corpo e do seu rosto à espera do beijo. O adorno de rosas brancas na moldura dourada garante a evocação da virgindade, a sensualidade e um sutil erotismo.

450

Neste momento vem à tona mais uma das identidades da poetisa dialogando com sua arte: a de professora de literatura. Embora seus poemas possam ser lidos livres de uma alusão aos textos mencionados, as dedicatórias nas seções, como também nos poemas, quase sempre, conduzem o leitor a uma pesquisa sobre os nomes aludidos. Daí, o ganho é substancial. O diálogo entre as artes apresentado nos poemas favorece um aprendizado além da literatura. É a professora Dal Farra contribuindo com a biblioteca do seu potencial leitor. E diante de sua poesia nos ensina sobre o contínuo redizer da literatura mesmo diante das instantâneas transformações da vida.

Um outro ponto que merece atenção diz respeito aos aspectos da adaptação e da tradução feitos pela autora. A técnica de adaptação em *Alumbramentos* sai do plano visual para o escrito (telas e tapeçaria para texto escrito), do tempo pretérito para o presente (Antiguidade ao século XXI). A tradução decorre da compreensão do eu lírico sobre as temáticas aludidas nas obras visitadas. Tal entendimento, parte sempre da identidade ideológica da voz lírica, uma identidade que se acomoda diante das leituras de artistas de épocas distintas e motes os mais variados. Uma identidade que faz das díspares conjunturas sociais seu lar.

Bauman (2005) nos orienta que as identidades estão em constante trânsito e que são provenientes de diversas fontes, aquelas disponibilizadas por terceiros ou acessíveis através de nossa própria escolha. Esse fenômeno humano se fortalece quando o indivíduo, considerado portador de cultura, se liga a outros seres humanos na ação e no sentimento coletivo, construindo e sustentando as identidades num incansável movimento.

Nesse sentido, traçamos um paralelo das identidades do eu-lírico ao da autora: poetisa, crítica literária, professora, mulher- identidades que dialogam num espaço de divergências. Tais discordâncias também se deleitam na técnica da intertextualidade, pois como já fora citado por Samoyault (2008, p. 47) a intertextualidade é, com efeito, a memória que a literatura tem de si mesma, uma poética de textos em movimento. Os textos nascem uns dos outros, influenciam uns aos outros, ao mesmo tempo em que nunca são uma reprodução simples ou uma adoção plena dos termos e ideias dos outros. Esse processo de resignificação, de devir é ressaltado em estudos sobre a obra dalfarreana:

2 A tela *O Amor, óleo sobre tela - 60 x 44 cm - 1895 - (Kunstmuseum (St. Gallen, Switzerland))* está disponível em: <https://pt.wah-oart.com/@/8YDEB7-Gustav-Klimt-o-amor>.



sugerimos pensar a poética de Maria Lúcia Dal Farra como sendo uma caligrafia alquímica, isto é, existe em sua escrita um desejo intenso de modificar os elementos vários ao seu redor e conceder ao mundo esses mesmos objetos de modo ressignificado – em poesia (SILVA, 2016, p. 14).

Logo, torna-se visível um entrelaçamento entre a obra e a autora, uma intersecção de identidades das quais ora se sobressai a de Dal Farra leitora, ora a de escritora. Contudo, o que também é posto às claras é a identidade transgressora da poetisa, visto que repetir também significa transgredir.

Transgressão que aparece nos quatro livros líricos da poetisa, os intertextos poéticos são fundidos via entrecruzamento de auras, num rebento de alumbramentos postos em cena nas páginas em branco ao som de um terceto que correrá o mundo até o fim dos tempos. Sob a batuta desses regentes, a escritora é possuída por muitos corpos e palavras que reconstroem a arquitetura de textos já consagrados.

A temática da evocação, desse modo, está presente em todas as obras e tal reativação da memória desta sua base literária, seu cânone pessoal (Florbela Espanca, Rilke, Van Gogh, para citar alguns) são conhecidos e ou retomados pelo leitor através do olhar de seus eus líricos. Será que a autora busca respostas, apenas anseia por reflexões ou faz provocações sobre o fazer poético, os sentimentos universais, as relações familiares, a particularidade do mundo feminino, o eu no mundo? O contínuo (re) dizer da autora, alocado nos títulos de seus poemas, faz menção a muitos temas, dentre eles se repetem os sobre Arte, Poética, Amor, Mulher. Segundo Winisk na apresentação do Livro de Auras (1994), “a autora alia um conhecimento de causa da poesia culta com o despojamento da memória provincial mais nua”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

451

Ao longo deste artigo, observamos como Maria Lúcia Dal Farra explora a categoria Intertextualidade em *Alumbramentos*. Esta técnica sempre gera novos sentidos na leitura dos textos envolvidos, quer daquele que faz a alusão, quer dos textos aludidos. A escritora recorre à intertextualidade, à utilização criativa dos textos da tradição clássica, obras dignas de serem revisitadas. Os textos evocados são perenes no imaginário de grandes artistas, como no da poetisa homenageada aqui neste estudo.

Nesta reflexão constatamos que a intertextualidade sempre foi, portanto, condição para a escrita literária, não um defeito ou uma característica de menor valor artístico. O que Dal Farra mostra neste livro de poemas é o vasto conhecimento estético/ literário de uma aluna atenta aos grandes mestres das Artes, pois ela reproduziu antes a ideia que a forma, na maioria dos casos. E teve a atitude ética de não ocultar do seu leitor os intertextos, tecendo palimpsestos novos aos textos referidos sem a pretensão de superá-los e, sim, ressignificá-los.

A poetisa é um nome que busca incessantemente na vida e na arte a perfeita sintonia, entre a palavra e a sensação, afinação ideal entre estado poético e código linguístico, numa simbiose que entrelaça o eu e o nós. Em sua arte ressoa os ecos da *poésie pure*, herdeira de Charles Baudelaire. Contudo, como representante da lírica contemporânea, ora ela se aproxima, ora se distancia da tradição, volta-se ao passado não com nostalgia mas aproveitando-se das *benesses* desse momento histórico/formal. O poeta contemporâneo apresenta como característica o apego à metalinguagem, se entrega à autorreflexão e transita entre a expressão metafísica e a materialidade do poema, como ratificado ao longo desse estudo.

Seu projeto, talvez, seja o de propiciar ao leitor atual a oportunidade de compartilhar novos sentidos para as obras retomadas, bem como demarcar a sua própria. O entrelaçamento das Artes, a pluralidade de textos e códigos que formam os poemas de *Alumbramentos* confundem-se com as identidades de Maria Lúcia Dal Farra, poetisa em tempo integral.



REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2005.

BESSA, Maria Cristina. *Panorama da Literatura Norte Americana*. Dos primórdios ao período contemporâneo. São Paulo: Alexa Cultural, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alumbramentos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Entre a crítica e a poetisa: entrevista de Maria Lúcia Dal Farra. Entrevista concedida a Fábio Mário da Silva. *Revista Alere* - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- PPGEL - Universidade do Estado de Mato Grosso. Ano 06, v. 07, n. 07, jul. 2013.

_____. Maria Lúcia Dal Farra em entrevista. Entrevista concedida ao escritor Lívio Oliveira e publicada no site Substantivo Plural. Compartilhada em *Revista Letra & Fel* por Renata Bomfim em 2008. Em <http://www.letraefel.com/2008/07/maria-lucia-dal-farra.html>.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Ivo Falcão da. *Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.



CONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: A TENDÊNCIA REGIONALISTA NA LITERATURA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA

José de Sousa Campos Júnior¹

INTRODUÇÃO

As tendências estéticas na literatura brasileira se caracterizam por configurarem continuidades e descontinuidades, ou seja, uma tendência literária não necessariamente ficará localizada somente em um determinado período histórico, podendo se repetir em outros momentos, em outro contexto. Dessa forma, de acordo com Antonio Candido (2000), o processo de autonomia da literatura no Brasil ocorreria através do jogo dialético de continuidades e rupturas estéticas. Nos períodos que ele considera decisivos (Arcadismo e Romantismo) já se pode verificar uma perspectiva dialética, uma vez que está presente o confronto entre uma tendência cosmopolita (o período árcade) e uma tendência marcada pela investigação de peculiaridades locais (o Romantismo).

Nessa perspectiva, entendemos o regionalismo como uma tendência, dentre tantas outras da literatura nacional, com continuidades e descontinuidades que foca em aspectos e personagens regionais. O foco no povo nordestino, nos seus costumes e na sua força de resistência, mostra que a literatura regionalista continua tendo o “fôlego de gato²”; ainda resiste bravamente em meio à uma crítica descredida e ao desafio de reinventar sempre, o que se torna possível graças à substância de suas narrativas: os sentimentos humanos.

453

Nosso foco recai sobre duas obras: *Orquídea de cicuta*, publicada em 2002 por Janaína Azevedo, e *Vasto Mundo*, publicada por Maria Valéria Rezende em 2015, com a finalidade de refletir como se configura a tendência regionalista contemporânea na literatura brasileira, discutindo aspectos teóricos pertinentes à discussão e apontando características gerais desta tendência especificamente na literatura paraibana de autoria feminina. Para atingir este objetivo nos deteremos nas obras em prosa de duas escritoras contemporâneas pertencentes à literatura paraibana: *Orquídea de Cicuta* (2002), de autoria de Janaína Azevedo; e *Vasto Mundo* (2015), de Maria Valéria Rezende. Ambas tematizam questões referentes a indivíduos moradores de comunidades ou vilarejos rurais, mostrando os conflitos advindos de seu cotidiano e de seus dilemas internos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A TENDÊNCIA REGIONALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA

Consideramos obra regionalista aquela que traz em seu bojo uma linguagem regional, plasmando-se nela ambientes e territórios específicos de caráter provinciano. Porém, para uma obra ser chamada de regionalista dependerá de outros fatores fundamentais, como a escolha das temáticas a serem tratadas, o objetivo da autora, o estilo de escrita e até mesmo o gosto pessoal. Dessa forma, é um conjunto de características que permitem tal denominação; dentre elas as mais preponderantes são o aspecto estético e a temática plasmada no texto, como podemos observar no trecho abaixo, pertencente à obra *Vasto Mundo*:

1 *É mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba*

2 Expressão usada pela primeira vez por José Carlos Garbuglio em artigo de 1979 sobre o regionalismo e suas versões.

Preá... outro nome não tem. Quem poderia dizer era a velha, mas morreu sem que ninguém se lembrasse de perguntar. Para a maioria do povo de Farinhada, hoje parece que ele esteve sempre aqui, que sempre foi assim, uma coisa da vila como a igreja, a ponte sobre o riacho, os bancos de cimento da pracinha. Mas alguém se lembra: chegou um dia com a velha que chamava de avó, meio cega, meio mouca, meio fraca do juízo. O menino, não se sabe que idade tinha... Alguma coisa entre oito e treze anos. Quem pode saber? Fraquinho, enfezadinho como todo filho da miséria. Disseram que vinham do Juá. Qualquer canto da Paraíba tem rua, fazenda, sítio com esse nome. Também, ninguém perguntou muita coisa: uma velha perto de morrer e um menino vivendo só de teimoso... (REZENDE, 2015, p. 15-16)

Nesse sentido, denominar, ou classificar uma obra literária de “regionalista”, de acordo com a interpretação de alguns críticos literários de tendência conservadora, traz em si um caráter redutor, isto é, como a obra não atingiu dimensões universais (de acordo com o julgamento desses mesmos críticos) ela é enquadrada (para não dizer aprisionada) como uma obra de cunho regionalista. Se a obra, mesmo tendo características temático-formais que possam lhe categorizar como tal, conseguir atingir dimensões universais, ela é galgada a novos patamares estéticos e críticos, como ocorreu com *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (há, inclusive, estudiosos que defendem que depois da publicação dessa obra o regionalismo se esgotou). Portanto, esta é uma “tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura’” (CHIAPPINI, 1995, p. 156). Esse grau de marginalidade aumenta quando o escritor mora em um estado fora dos grandes centros culturais, como no caso da Paraíba, espaço de pertencimento de ambas escritoras.

Vasto mundo (2015) é composto por diversas pequenas narrativas que compõem uma narrativa geral mostrando a vida e os dilemas dos moradores da vila Farinhada, a exemplo da narrativa homônima citada acima, cujo enfoque recai sobre Preá:

454

A morte da avó mudou pouca coisa na vida de Preá. A tristeza que lhe deu de pouca em pouco foi se acabando. De noite, sozinho, a casinha parecia maior e mais vazia, por uns tempos. No mais, ficou tudo igual, só que não precisa mais levar a lata de comida para casa. Encosta na porta da cozinha de qualquer um, recebe o prato com o que vier, come ali mesmo, “obrigado, dona, até amanhã”. Desde o começo houve uma espécie de contrato, nem escrito nem falado, entre Preá e o povo de Farinhada. O menino fazia qualquer serviço que pudesse, para quem pedisse, sem botar preço e nem receber pagamento. Do outro lado, ninguém lhe negava um caneco de café, um prato de comida, uma roupa velha ou, quando ficou maiorzinho, uma dose de cana ou uma carteira de cigarro barato. (REZENDE, 2015, p. 16-17)

Ele chegou à Farinhada ainda criança, trazido pela falecida avó. Depois que cresceu, Preá tornou-se uma pessoa com a qual todos podiam contar para realizar as mais diversas tarefas, função que é atrapalhada com a chegada de Leninha, moça que saiu da vila para morar no Rio de Janeiro e por quem o rapaz se apaixonou. Ao subir na torre da igreja para cumprir o desafio imposto pela moça ele percebe que o mundo não se restringe à Farinhada, que o mundo é vasto, o que se relaciona intertextualmente com o famoso poema de Carlos Drummond de Andrade. Farinhada é uma vila com características rurais, não se configura como um contexto urbano de uma cidade, é atravessada por aspectos humanos e socioeconômicos oriundos de um cotidiano e um modo de vida atrelado à vida rural.

Nesse sentido, outro fator que contribui para esse modo reducionista de se pensar é o fato de o regionalismo estar ligado ao ruralismo. Entretanto, se a obra regionalista é a expressão de uma localidade, esta pode ser rural ou urbana, fazendo com que todo estado da federação tenha uma tendência regionalista. Sobre isso Chiappini comenta que

a obra literária regionalista tem sido definida como ‘qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais’, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (‘cos-



tumes, credences, superstições, modismo’) e vinculando-as a uma área do país: ‘regionalismo gaúcho, regionalismo nordestino, regionalismo paulista’...Tomado assim, amplamente, pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano. No limite toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar. Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar particularidades lingüísticas (1995, p. 155).

O ruralismo, por sua vez, geralmente é associado ao Nordeste, em razão de sua urbanização tardia em relação ao restante do país e pelo fato do preconceito que envolve a figura do nordestino, tido como um indivíduo pobre, de costumes ultrapassados e vítima das condições climatológicas, as quais ocasionam a seca e sua fuga para um lugar com melhores condições de sobrevivência. Todavia, como toda noção estereotipada, essa generalização não condiz com a realidade dos nordestinos. A associação imediata entre regionalismo e Nordeste pode ser explicada através dos fortes movimentos de valorização da cor local que encontraram seu auge na década de 1930, quando as condições econômicas e literárias contribuíram para um ambiente propício à ascensão dos escritores nordestinos.

O Regionalismo, portanto, pode ser entendido como consequência ou reação da modernização da economia do país. A tensão entre tradicional e moderno na economia rural serviu como base motivacional à literatura regionalista. Várias obras desse período retrataram a crise econômica pela qual passavam os engenhos de cana de açúcar do Nordeste. Chegando até mesmo ao ponto de alguns estudiosos as denominarem como uma “literatura dos ressentidos”. Assim, esse tipo de produção literária teria uma função compensatória, como defende Chiappini (1994), uma vez que há a representação do passado para compensar o fato de o poder econômico ter se deslocado para o Sudeste: “o regionalismo aparece, então, como um movimento compensatório em relação ao novo, e, mais para o começo deste século, ao urbano e ao cosmopolita” (CHIAPPINI, 1994, p. 670). Porém, como problematizado pela mesma autora em texto recente (2014), o regionalismo não é uma tendência exclusiva de países considerados antes de “terceiro mundo”; ele também encontra terreno fértil em países da Europa, nações de “primeiro mundo”:

a economia não explica tudo e os regionalismos estão estreitamente vinculados às tradicionais lutas pela hegemonia e contra determinadas hegemonias, ao longo da história europeia. De todo modo, podemos ainda aceitar a hipótese de Antonio Candido e de Mecklenburg, reconhecendo que os países ditos então subdesenvolvidos, como o Brasil, guardam alguma especificidade, quanto mais não seja, porque, embora a mistura não seja aí nem maior nem mais visível que na Europa, eles tem mais tradição na vivência, senão na convivência com ela (CHIAPPINI, 2014, p. 50).

Portanto, isso coloca em questão a ideia do regionalismo como decorrente do subdesenvolvimento. Não queremos dizer com isso, que essa afirmação se torna falsa, e sim que há outros fatores de ordem econômica e social que atuam na constituição de uma tradição regionalista, e que ajudam a explicar de maneira mais adequada a natureza das matrizes formadoras dessa tendência. Podemos citar o fenômeno da globalização que, à medida que tenta uniformizar os hábitos de todas as nações do planeta, tentando apagar as diferenças, pode servir como mote para o surgimento de obras em defesa de características de determinados locais.

Essa discussão leva às seguintes oposições, que estão na formação de nossa literatura: rural *versus* urbano, localismo *versus* cosmopolitismo, particular *versus* universal. Deste modo, os críticos literários herdeiros desse modo de pensar consideram a obra regionalista inferior às outras que não são, pois aquelas seriam de menor valor estético, uma vez que se limitam ao “beco”, não ultrapassando as fronteiras do localismo. Entretanto, o regionalismo foi uma forma de consolidação da identidade nacional, “um fator decisivo de autonomia literária e importante contrapeso realista, uma vez que implicava esforço pessoal de estiliza-

ção e grande quota de observação” (ARAÚJO, 2008, p. 122). Ao se tentar consolidar a identidade nacional, coloca-se em tensão a região, visto que a nação pressupõe uma unidade nacional, buscando sempre um tipo representativo, e a região implica em diversidade.

Mesmo a noção de “região” desestabilizando a “nação”, é através da figura humana do interior, de ambientes afastados que se buscou representar a nação; e são essas regiões que constituem uma nação. Era contra a ênfase na região que os modernistas de São Paulo lutavam, porque, de acordo com seus entendimentos, isso se opunha ao objetivo de se buscar uma identidade nacional através de uma literatura nacional e não local, a fim de que se chegasse à universalidade. Mário de Andrade tece várias críticas a essa postura e chega a afirmar que a literatura regionalista não passaria do “beco”. Essa preocupação mostra que os escritores estavam interessados em alcançar dimensões universais e criticavam o que seria um retrocesso. A preocupação maior deveria consistir em colocar em cena caracteres tipicamente brasileiros, e foi o que fez Mário de Andrade no trabalho de composição de *Macunaíma* (1928).

Entretanto, a tendência que estava sendo anunciada (a regionalista) apontava justamente para a exposição do sofrimento, miséria e perseverança de uma população que habita a área geográfica mais brasileira de todas: a caatinga (tipo de bioma presente no semiárido nordestino com vegetação resistente à falta de chuva que não é encontrada em nenhum outro país, é um bioma exclusivamente brasileiro). O Manifesto Regionalista, por sua vez, lançado em Recife em 1926 pelo grupo de intelectuais e escritores encabeçado por Gilberto Freyre busca valorizar a região enquanto elemento atuante na organização nacional e a conseqüente manutenção de valores regionais. No entanto, a atualização e a busca por uma identidade brasileira passam justamente pela valorização de seus caracteres regionais. Através do foco nestes aspectos se avançaria no processo de construção de uma produção com a cor nacional.

456

O grupo de escritores nordestinos representava um passado rural em plena decadência ao passo que os modernistas de São Paulo desejavam o avanço econômico e desenvolvimento das atividades industriais para que a nação caminhasse em direção ao progresso e ao moderno. Nessa postura deste segundo grupo está embutida uma imitação do industrialismo dos países europeus. Logo, eram posturas contraditórias que ao mesmo tempo em que combatiam determinados esquemas culturais tentavam seguir modelos econômicos estrangeiros. O próprio deslocamento do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste é um indício disso.

O Regionalismo, em seus diversos momentos históricos (desde José de Alencar e demais escritores românticos, passando por Franklin Távora, pré-modernismo, Romance de 30, Guimarães Rosa e a produção contemporânea) é uma das tendências mais importantes em termos de formação de uma literatura nacional, configurando-se como uma corrente temática responsável por mostrar o Brasil por meio de suas regiões. A partir do enfoque dado aos povos de determinados lugares, com a tematização de seus costumes e cultura, se chega a um retrato do país mais próximo da realidade; uma nação que elege vários tipos representativos formando um tecido heterogêneo da nacionalidade, e não a escolha de um personagem-síntese de uma nação que se pretende homogênea.

Dessa forma, considerando o regionalismo como uma tendência estética, o fato de a autora ser considerada escritora paraibana não indica obrigatoriamente que sua obra será de cunho regionalista. Consideramos que o fator de maior ponderação para considerá-la regionalista é o estético e a temática plasmada no texto. Nesse sentido, o aspecto local de uma obra (quando nela estão plasmadas ambientes e territórios específicos, geralmente um ambiente rural ou com aspecto provinciano, no sentido de fortemente baseada em costumes e tradições rurais) constitui-se como fator indicativo de uma obra regionalista.

No entanto, considerando esses aspectos como uma tendência dentre várias na literatura, para uma obra ser chamada de regionalista dependerá de outros fatores fundamentais, como a escolha das temáticas a serem tratadas, o objetivo da autora, o estilo de escrita e até mesmo o gosto pessoal. Ou seja, somente



o local de onde a escritora produz não é suficiente para categorizar uma obra como regionalista. Assim, dentre as obras catalogadas nesta pesquisa aparecerão aquelas que podem ser chamadas de regionalistas e aquelas que não permitem tal afirmação. Logo, a afirmação da existência desta tendência contraria parte da crítica literária que defende que o regionalismo morreu após a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, em 1956, e reforça o “fôlego de gato” do regionalismo (como já apontava Lígia Chiappini).

Outra questão importante para pensarmos sobre o lugar da produção paraibana diz respeito ao fato de muitas vezes essa produção ser entendida como regional pelo fato de ser proveniente do estado do Nordeste. Isso nos leva aos fatores que configuram uma obra como regional, que, nesse caso, seria reducionista uma vez que seria considerado como critério o fato de as autoras serem paraibanas, desprezando, assim, o aspecto contudístico e estético da obra. Se “região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal – a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1981, p. 47), então grande parte da produção literária brasileira poderia ser chamada de regional, visto que, cada um a sua maneira, os escritores procuram evidenciar aspectos geográficos e culturais do espaço literário plasmado na obra, geralmente tendo como referente uma região do país, o que o coloca em oposição às outras regiões.

O fato de a autora ser paraibana não significa que sua obra necessariamente será de cunho regionalista. Entendido como tendência, essa linha temática é uma dentre tantas outras cultivadas pelas autoras da Paraíba. Voltamos aqui à ideia de que o fenômeno da globalização impulsiona o surgimento de obras dessa natureza, uma vez que tais escritos exaltam peculiaridades locais que tentam ser superadas e/ou apagadas pela crescente globalização. No entanto, a produção dessas autoras não pretende ser uma compensação do deslocamento do poder econômico, como já fora no passado com José Lins do Rego e outros autores nordestinos. Há nelas uma capacidade de auto-regeneração desse povo, que encontram uma maneira de resistir ao sofrimento e recomeçar a vida. Recomeço presente no conto *Por causa dos mulungus*, de Janaína Azevedo, no qual a protagonista retorna ao seu local de origem e traz consigo toda uma memória afetiva relacionada ao espaço e às pessoas:

– Se os mulungus florirem, o ano será bom – dizia tia Inácia, sentada ao meu lado, no ônibus que nos levaria ao Olho D’Água, naquele Natal de 1959. Lembro-me bem de que, durante toda a viagem, de olhos aflitos, eu procurava mulungus floridos ao longo do caminho. Porque desesperadamente o ano teria de ser bom para mim. Fecho os olhos e percorro com os mesmos pés, agora descalços, o lugar onde o ônibus parara, a velha estrada de barro empoeirada e comprida. E, lá perto do açude, a estreita alameda e os mulungus. (AZEVEDO, 2002, p. 17)

O retorno ao local de origem é uma característica constante nas narrativas analisadas: um retorno com o objetivo de consertar erros do passado, para rever parentes queridos, ou simplesmente uma visita rápida para mostrar para os que ficaram que a situação está favorável justamente pelo fato de ter se afastado do local considerado atrasado e pobre.

Voltando à questão do que consideramos “escritora paraibana”, nesta pesquisa, a caracterizamos como aquela que tem obra individual publicada na forma impressa e que reside no estado da Paraíba, tendo nascido neste estado ou tendo se radicado aqui, uma vez que seu espaço cultural de produção é o paraibano. Assim, tomamos como principal critério o lugar de onde a escritora fala. Ratificamos o critério adotado pela coletânea de poesia paraibana mencionada acima. Logo, se uma escritora mora há em outro estado a consideramos pertencente à literatura daquele estado porque entendemos que seu contexto de produção atua diretamente na constituição e configuração da obra literária.

A identidade cultural é influenciada pelos agentes culturais e sociais do meio geográfico onde vivemos, logo, o local onde se mora é fator fundamental (embora não exclusivo) na constituição da identidade

de um sujeito e na sua formação cultural. Portanto, isso se refletirá também nas manifestações artísticas produzidas por esses sujeitos. Atualmente, há escritoras que nasceram na Paraíba, mas vivem no Rio de Janeiro, Recife e Manaus. Desta forma, seguindo o critério aqui adotado, elas serão classificadas como escritoras dos respectivos estados nos quais vivem. Assim, o adjetivo “paraibana”, problematizado no início deste tópico, ganha o sentido de residente na Paraíba, atuando na luta pela legitimação e reconhecimento da literatura neste estado.

Existe um silenciamento da crítica literária em relação à produção considerada regionalista. Conforme Santini (2009, p. 256), esse silêncio da crítica ou recusa em avaliar as produções regionalistas nas últimas décadas agravam um processo de negação dessa tendência na literatura brasileira. Isso faz com que essa produção seja vista como marginal e presa ao passado decadente, de crises. Passado este, que serviu de base para os autores atingirem o auge da tendência regionalista (no superregionalismo), mas, de acordo com essa visão, se esgotou nisso, não proporcionando mais obras consideráveis, “de modo que qualquer persistência nesse sentido seria um caso de anacronismo ou falta de criatividade” (SANTINI, p. 78).

Contrariando essa noção, existem autores contemporâneos que vêm se destacando com obras nessa tendência literária (mesmo que alguns não queiram se filiar a nenhuma classificação). Tal atitude se deve ao caráter redutor e ultrapassado (conforme o entendimento dos autores e parte da crítica) da denominação “obra regionalista”. Atualmente, esta tendência encontra um contexto socioeconômico distinto das condições de produção dos ciclos anteriores. Por isso, novas questões surgem para provar que este tipo de literatura não se esgotou. Alguns estudiosos questionam até a continuação do uso do termo “Regionalismo”, como já anunciava Antonio Candido ao falar em “Superregionalismo”. Isso aponta para a necessidade de “encarmos a demanda da reinvenção conceitual, bem como de suas perspectivas metodológicas – estas capazes de atualização dos seus pressupostos para um mundo novo, mesmo que apenas, supostamente, internacional/global” (MACIEL, 2014, p. 20). A configuração atual das dinâmicas culturais requer novas maneiras de se pensar a relação entre a cultura regional e nacional. Ainda há nesse jogo dialético diversos impasses, só que regidos por uma dinâmica cultural atual com implicações mais diferentes das observadas nos outros períodos anteriores.

458

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder econômico e cultural de cada região, como pudemos perceber, influencia a configuração do conjunto de escritores representantes da literatura. Isto quer dizer que o espaço é fundamental para a constituição de um imaginário social ou literário e, nessa perspectiva, determinante do que é considerando centro e margem. As tensões entre esses centros culturais provocam o aparecimento dessa distinção entre *centro* e *margem*, na qual todo espaço de cunho político-administrativo (país, região, estado, microrregião, cidade) tende a estabelecer espaços centrais e periféricos. Essas tensões provocaram a ênfase na representação da região nos textos literários, constituindo o regionalismo como uma “tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura’” (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

Desde o Romantismo, o espaço foi utilizado como marca identitária de um tipo humano que representasse um brasileiro autêntico: o índio ou o sertanejo como representativos do sentimento nacionalista; até as tensões entre a urbanização e o campo, do início do século XX, que impulsionaram a produção romanesca do Regionalismo de 30. No entanto, a produção regionalista não ficou circunscrita a esse período, continuando a existir através de outras tensões e outros contextos socioeconômicos, permitindo que, contemporaneamente, diversas escritoras tenham textos que mostram essa tendência literária, reforçando que ela está longe de chegar ao “último suspiro” ou que esse “fôlego de gato” está com dias contados.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *A tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: do pitoresco à realização inventiva*. Revista Letras, nº 74. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 119-132.
- AZEVEDO, Janaína. *Orquídea de Cicuta*. João Pessoa: Editora Manufatura, 2002.
- CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, p. 665-702.
- _____. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Revista Estudos Históricos, vol. 8, nº 15. Rio de Janeiro, 1995, p. 153-159.
- _____. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes André Vieira (org.). *Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014, p. 21-64.
- MACIEL, Diógenes André Vieira Maciel. A discussão em torno dos regionalismos e regionalidades ou uma tentativa de apresentação. In: _____ (org.). *Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional*. Campina Grande: Abralic, 2014, p. 7-20.
- REZENDE, Maria Valéria. *Vasto mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- SANTINI, Juliana. *Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea*. Revista Cerrados, n 27. 2009.





NARRAR É PRECISO: O DISCURSO CONFSSIONAL DAS NARRADORAS DE CAROLA SAAVEDRA

Josye Gonçalves Ferreira¹

Em texto de 1983, intitulado posteriormente “A escrita de si”, Michel Foucault discorre sobre a importância das práticas de si na cultura greco-romana. Segundo o filósofo, desde a Antiguidade, a escrita como exercício e treinamento de si desempenha um importante papel na constituição do sujeito. Foucault aponta que a escrita de si é uma das principais formas de *askêsis*, isto é, a prática de treinamento de si por si mesmo visando ao desenvolvimento pessoal. Nessa perspectiva, a escrita íntima desempenha um papel muito próximo ao da confissão espiritual, cujo objetivo seria “revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma” (FOUCAULT, 2004, p. 145). Na cultura cristã, a confissão tanto oral quanto escrita adquire um valor de purificação, sendo utilizada como arma no combate espiritual.

460 Durante os séculos I e II, as principais formas de escrita de si são os hupomnêmata e a correspondência. Os hupomnêmata eram cadernetas utilizadas como livros de vida nas quais se anotavam fragmentos de obras, reflexões, pensamentos, dentre outros registros que serviriam para leitura e meditação posteriores. Entretanto, Foucault alerta que essas cadernetas, apesar de íntimas, não devem ser entendidas como narrativas de si mesmo, como os diários, por exemplo, mas sim como escritas cujo objetivo era “reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com a finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149). Apesar de diferir das narrativas de si, esses cadernos de notas também se constituem como exercícios de escrita pessoal. O mesmo ocorre com a correspondência que, embora seja destinada a outro, também funciona como uma espécie de treino para aquele que escreve. Além disso, a carta se constitui como uma maneira de manifestar a si mesmo e se mostrar ao outro, como destaca Foucault:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Nesse sentido, a correspondência opera tanto no destinatário, que recebe e lê a carta, quanto no remetente que, ao escrever, também lança um olhar sobre si mesmo. Assim, a carta representa algo mais que os *hupomnêmata* no sentido de que além de subjetivar o discurso, também provoca um movimento de introspecção, operando uma objetivação da alma.

No entanto, de acordo com Leonor Arfuch (2010), o aparecimento de um “eu” como garantia de uma biografia remonta a pouco mais de dois séculos, associado à consolidação do capitalismo e do mundo burguês que contribuiriam diretamente para o surgimento de uma noção de sujeito como um indivíduo, bem como para o desenvolvimento da ideia de privacidade, antes inexistente. As novas configurações de individualidade e intimidade estimularam a narração da vida privada e da escrita íntima por meio de diários, cartas, memórias, dentre outros registros do “eu”.

Segundo Arfuch (2010), é somente no século XVIII que os chamados gêneros literários autobiográficos, isto é, que remetem a um sujeito individual, começam a se delinear definitivamente. Nesse contexto, as

1 Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Confissões de Rousseau ocupam um lugar pioneiro nas narrativas voltadas para a análise do “eu”. Diferentemente das *Confissões* de Santo Agostinho, que objetivavam a purificação por meio da relação com o divino, a obra de Rousseau estreia uma escrita sobre si na qual a própria existência passa a ser objeto de análise. Para Arfuch, as confissões de Rousseau inauguram o espaço autobiográfico moderno na medida em que atravessam o limiar entre o público e o privado, apresentando uma voz autorreferencial que promete fidelidade absoluta e reconhece a existência de um *outro como destinatário*.

Desde os romances epistolares do século XVIII, a literatura sempre dialogou com as escritas do eu (diários, memórias, cartas, dentre outros), apresentando-se, de certa maneira, como “uma violação do privado” (ARFUCH, 2010, p. 47) ao estimular o olhar voyerístico do leitor sobre a intimidade do outro. No século XX, sobretudo na sua segunda metade, explode o interesse pela privacidade alheia e pelos registros da “vida real”, impulsionando a publicação e a venda de biografias, autobiografias, diários, testemunhos, dentre outros.

As escritas biográficas e autobiográficas não só tiveram um crescimento significativo no final do século passado, como também sofreram variações em suas formas, ampliando consideravelmente o chamado “espaço biográfico”. Dessa maneira, além dos gêneros tradicionais das escritas de si, incluem-se, nesse espaço, novos formatos de apresentação do eu como entrevistas, blogs, relatos de vida, dentre outras narrativas centradas na subjetividade.

A aproximação entre o romance e os gêneros considerados não ficcionais é uma das principais características da narrativa contemporânea. Para Eurídice Figueiredo (2013), o romance contemporâneo se transforma ao adotar procedimentos das escritas de si como estratégia narrativa. É o caso, por exemplo, da escritora chileno-brasileira Carola Saavedra com seus três primeiros romances: *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008) e *Paisagem com dromedário* (2010).

Uma característica recorrente nos três romances citados de Saavedra é o fato de que as narradoras protagonistas tentam reconstruir a realidade por meio da narração. Em *Toda terça* (2007), uma das protagonistas do romance é apresentada ao leitor por meio de sessões de terapia. É no divã do analista que conhecemos a relação de Laura com um homem casado e, também, com um outro homem que ela conheceu no cinema. Nas sessões de terapia, ocorridas sempre às terças, Laura fala de sua vida tediosa e de sua carência afetiva. Em *Flores azuis* (2008), é por meio das cartas, supostamente destinadas ao amado, que a narradora A. consegue reviver a relação amorosa depois de uma dolorida separação. O mesmo ocorre em *Paisagem com Dromedário* (2010), quando Érika decide narrar suas memórias para um gravador em forma de cartas para o ex-amante, Alex. Por meio das gravações, Érika revisita o passado numa tentativa de superar o trauma vivido e reconstruir a identidade fraturada pela morte da amiga Karen.

Na visão de Diana Klinger (2013), os três primeiros romances de Carola Saavedra formam uma espécie “trilogia da separação”, nos quais há sempre alguém que se confessa para um outro (o psicanalista, o destinatário da carta, o gravador). No entanto, “a confissão não funciona como normalmente, como forma de expor uma intimidade, mas apenas como estratégia para atingir -afetar- o outro” (KLINGER, 2013, p. 73). Nessa perspectiva, as práticas de si das personagens saavedrianas funcionam não apenas como procedimento narrativo, mas também como forma de criar realidades dentro do universo ficcional da própria narrativa, dando, dessa maneira, sentido às suas existências.

No primeiro romance, a narradora Laura simula um discurso confessional para burlar o processo psicanalítico e enganar o analista Otávio. Em vários momentos, temos a clara percepção de que a protagonista mente e inventa histórias para provocar seu psicanalista, como observamos no trecho seguinte:

- Sabe que outro dia eu menti pra você?
- Mentiu? – Otávio falou naquele tom de surpresa que sempre soava falso quando vindo dele.
- É, quando eu falei aquilo do cinema, lembra?
- Lembro.
- Eu disse que não havia mais nada pra contar, mas é mentira. (SAAVEDRA, 2007, p. 30).

Ao assumir que mente, Laura antecipa para o leitor que suas confissões não são confiáveis. No entanto, só temos acesso a uma única versão dos fatos durante a maior parte da narrativa, o que, de certa forma, obriga-nos a seguir o fio da meada conduzido por ela. A trama de *Toda terça* é tecida pela alternância de duas vozes narrativas diferentes que serão entrelaçadas ao final por uma terceira narradora. De um lado, temos Laura e suas sessões de terapia. Do outro, Javier, um imigrante latino-americano que vive na Alemanha, onde mora com Ulrike, a moça que ele conheceu na saída de um cinema em Frankfurt. Javier tem um caso com Camilla, melhor amiga e colega de apartamento de Ulrike. Os dois se encontram nas tardes de terça-feira, quando a casa está “quase” vazia.

Aparentemente, as duas histórias não têm nenhuma conexão até que Laura confessa para Otávio, o psicanalista, que está apaixonada por um cara que ela conheceu na saída do cinema e que os dois estão morando juntos. O homem também se chama Javier e também é latino-americano, o que leva o leitor a pensar que se trata do mesmo personagem que também é narrador.

No entanto, é somente no último capítulo, quando Camilla também começa a narrar, que as duas histórias se enlaçam definitivamente. Camilla é uma antiga amiga de Laura que acaba de retornar ao Brasil e, sem ter onde morar, instala-se no apartamento da protagonista. Pela voz de Camilla, sabemos que não é com Javier que Laura está morando, mas com a amiga de infância recém-chegada da Alemanha, onde tivera um caso com o namorado latino-americano de sua colega de apartamento. Assim, descobre-se que as confissões de Laura eram falsas, uma vez que ela se apropriou das histórias contadas por Camilla para enganar tanto o psicanalista quanto o próprio leitor.

Em *Flores azuis*, Carola Saavedra repete a mesma estratégia de alternância de vozes narrativas utilizadas no romance anterior. De um lado, temos a narradora A., que escreve cartas de amor para o amado que ela chama apenas de “meu querido”. Do outro, uma voz em terceira pessoa narra a história de Marcos, um homem recém-separado que acaba de se mudar para um apartamento novo. Marcos não só recebe como lê a correspondência destinada ao antigo morador do apartamento. As cartas tratam de uma relação amorosa, ou melhor, do final de um relacionamento. Por meio da escrita, a narradora pretende construir um atalho entre ela e o amado, a fim de reconquistá-lo: “Eu acredito que, ao te chamar, uma estratégia, um encanto, eu seja capaz de fazer com que você se vire e olhe, e, sem perceber, estenda entre nós um atalho, uma ponte” (SAAVEDRA, 2008, p. 7). Na esteira de Foucault, a correspondência é meio que a personagem A. se faz “presente” para o amado.

Dia após dia, um envelope azul sem remetente é entregue na caixa de correio de Marcos. A cada carta, o protagonista mergulha na história contada pela narradora, com quem desenvolve uma relação platônica. Cada vez mais enredado pelo discurso da missivista misteriosa, Marcos não percebe os indícios de que a narradora das cartas não é confiável, conforme sugere o seguinte trecho:

talvez você pense isso, que eu seria capaz de construir as mais variadas tramas, as mais complexas teorias, e até um leitor para estas cartas, não seria? Um personagem que recebesse estas cartas em teu lugar. Alguém que lesse por você e te guiasse e te dissesse que sim, que há algo extremamente belo, não é? (SAAVEDRA, 2008, p. 92).

Como podemos perceber, a própria narradora deixa entrever que escreve para um falso destinatário, um leitor inventado, um personagem criado especialmente para ler as cartas. Marcos, porém, completamente envolvido, não percebe seu jogo e imerge no universo ficcional criado por ela. Mas é somente na última carta que a narradora assumirá que realmente inventa:

E não apenas as cartas e seu formato epistolar, mas também outra história, a do leitor dessas cartas. Já te falei disso? Dessa outra história, *desse personagem que inventei, esse personagem com uma vida tão diferente da tua, alguém que recebe por engano este texto destinado a você, abre as suas páginas por descuido ou por*



curiosidade, e, sem perceber, pouco a pouco, se encanta e se transforma. Alguém tão diferente mas que me lê como eu gostaria que você me lesse. (SAAVEDRA, 2008, p. 148). (Grifo nosso.)

Nesse momento, começa a se explicitar o caráter metaficcional do romance de Carola Saavedra já que podemos identificar aqui duas narrativas em abismo: afinal, *Flores azuis* não é, também, a história de um homem que recebe e lê cartas por engano, tendo sua vida transformada por elas? No entanto, é só no desfecho da narrativa que a natureza simulacral das cartas vem à tona. Quando Marcos decide procurar o verdadeiro destinatário da correspondência, isto é, o antigo morador do apartamento, o homem declara não conhecer a autora e que as cartas tampouco lhe pertencem:

- Você tem certeza que as cartas não são suas?
- Absoluta.
- Mas essa mulher, você não a conhece?
- Não.
- Mas não tem ideia de quem poderia ser? Você só leu a primeira carta, se você ler as outras, eu tenho certeza que talvez...
- O que antes era impaciência começa a tornar-se agressividade:
- Mas será que você é surdo? Eu estou te dizendo que não conheço, não sei quem é, nunca vi, não me interessa, não tenho a menor ideia. E tenho mais o que fazer do que ficar lendo esse monte de cartas que alguma maluca resolveu escrever. (SAAVEDRA, 2008, p. 162-3).

Ao perceber que a missivista inventou um leitor e um destinatário para a correspondência, Marcos se dá conta de que foi logrado e é obrigado a desfazer a trama tecida durante a leitura das nove cartas. Do mesmo modo, o leitor do romance também se sente logrado e também tem que desconstruir a história montada durante a leitura da narrativa. Novamente, tanto o personagem quanto o leitor são ludibriados por uma narradora enganosa.

463

O terceiro romance de Saavedra abandona a alternância narrativa mas mantém o tom confessional das obras anteriores. *Paisagem com dromedário* é composto por vinte e duas gravações de Érika, uma artista plástica que decide se isolar em uma ilha a fim de ressignificar acontecimentos de seu passado recente. O romance é uma narrativa pretensamente memorialística na qual a protagonista relata para um gravador as desventuras de um triângulo amoroso composto por ela, o amante Alex, também artista plástico, e a aluna dele, Karen.

A narrativa acontece após a morte de Karen, quando Érika decide se auto-exilar em uma ilha. Nas gravações, a personagem elabora cartas endereçadas a Alex nas quais reproduz suas memórias afetivas. Por meio desse processo narrativo, Érika resgata a presença da amiga falecida e o relacionamento triangular. A protagonista sente necessidade de narrar a própria experiência para Alex e para si mesma: “*Sinto apenas a necessidade deste gravador. A necessidade de ser sincera com você*” (SAAVEDRA, 2010, p. 71).

Ao mesmo tempo, as cartas funcionam como uma espécie de diário, no qual a narradora relata sua rotina e as histórias compartilhadas com os moradores da ilha, além de registrar algumas emoções e pensamentos. Por sua natureza íntima e composição híbrida, as gravações de Érika se assemelham àquelas narrativas de si descritas por Foucault nas quais a relação estabelecida é consigo mesmo, como sugere a própria personagem: “É que o que te digo, com o tempo, o que gravo passa a ter um valor pessoal, um valor só meu, e que não interessa a mais ninguém. Você entende?” (SAAVEDRA, 2010, p. 134). Nesse sentido, é pela narrativa de si mesma, e também do outro, que a protagonista vai construindo e reconstruindo sua subjetividade ao longo do romance.

Por outro lado, enquanto fala de si, Érika também reflete sobre o processo de criação artística ao mesmo tempo em que sugere que está elaborando sua própria obra de arte, como revela a passagem seguinte:

Realmente, quando comecei as gravações para você, imaginei que poderia usá-las para uma instalação, um trabalho, e tudo o que eu te dizia estava permeado pela ideia de expô-lo, de transformar esta história numa obra de arte. Imaginava que as pessoas poderiam ouvi-la numa cabine fechada, um lugar hermeticamente fechado para o resto do mundo. Foram esses os pensamentos que me ocorreram quando comecei as gravações. (SAAVEDRA, 2010, p. 133-4).

Ao insinuar que as gravações poderiam ser usadas como material para uma instalação artística, a protagonista gera dúvidas sobre a sinceridade de suas confissões. Afinal, as gravações eram realmente dirigidas a Alex (e também um exercício de reflexão pessoal) ou foram produzidas com a intenção de serem expostas como obra de arte? A própria Carola Saavedra respalda essa visão das gravações de Érika como objeto artístico sugerindo que Paisagem com dromedário “ é um livro, mas, também, uma instalação, que poderia, inclusive, ser reproduzida numa exposição, numa galeria”².

Dessa maneira, desvela-se, mais uma vez, o artifício da criação literária e do discurso confessional desviado de sua função primária, isto é, de expor o mundo interior do sujeito, e utilizado como estratégia para atingir o outro. Assim como em Flores azuis, nunca saberemos o que realmente aconteceu pois só temos acesso à versão de Érika. Além disso, o romance termina em aberto, sem indicar se Alex receberá as gravações ou se estas serão de fato transformadas em instalação.

Das três narrativas aqui apresentadas, somente Toda terça acena para um desfecho conclusivo pois, por meio da narração de Camilla, descobre-se o engodo e o simulacro construído por Laura. No último capítulo, o leitor é surpreendido não só pela descoberta do engano, mas também pela terceira história que começa a se delinear com a insinuação de uma relação amorosa entre as duas amigas.

464

O contrário ocorre em Flores azuis, que termina sem resolver o grande mistério do romance: de quem e, principalmente, para quem eram as cartas que Marcos recebe? Tanto o personagem quanto o leitor são enredados pela trama criada pela narradora das missivas e, no final, percebem-se logrados por ela. Para Figueiredo (2013), a personagem feminina desse romance pode ser entendida como um alter ego da própria autora que, por meio de artifícios e montagens, inventa histórias e constrói realidades. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à protagonista de Paisagem com dromedário, cujas habilidades artísticas são empregadas na construção de uma narrativa de si que também é uma obra de arte. Dessa maneira, as narradoras saavedrianas figuram como artífices da palavra e se constituem como sujeitos por meio da narrativa das próprias experiências, das experiências alheias e, por que não, também pela criação ficcional.

A própria autora sustenta essa ideia ao afirmar que suas protagonistas são “personagens que acreditam na força das palavras, que tentam construir um significado para suas vidas a partir delas”³. Assim, mais que uma necessidade, narrar é condição de existência dessas personagens, que se compreendem no mundo e buscam construir a si mesmas e ao outro pelo relato ficcional.

Seja por meio de cartas, gravações ou análise psicanalítica, as práticas de si empreendidas pelas narradoras saavedrianas se configuram como uma estratégia narrativa que possibilita uma relativização do conceito de autoria pois, na medida em que suas personagens contam histórias, também assumem um status de autor dentro do próprio romance. Como nada está claro nas narrativas de Carola Saavedra, o leitor precisa construir os sentidos do texto encaixando as peças do quebra-cabeças que esses personagens-autores oferecem. Ocorre que essas peças, muitas vezes, são inventadas ou simuladas, como acontece com o discurso confessional, usado intencionalmente para enganar os destinatários internos. Nessa “leitura-colagem”, o leitor também é ludibriado tanto pelos personagens quanto pela própria autora, que joga com

2Entrevista concedida ao jornal Gazeta do povo. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowln5knohjyntplicem>. Acesso em 28/07/2019.

3 Conferir entrevista concedida ao portal eletrônico G1. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>. Acesso em 16/05/2016.



os artifícios da criação literária para enredá-lo nas tramas do tecido ficcional. Assim, é preciso construir e reconstruir os sentidos do texto a cada leitura, numa rede de múltiplas possibilidades.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Carola Saavedra: artifícios e montagens. In: _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos. Ética, sexualidade e política*. (vol. V). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Aufran Dourado Barbosa: Forense, 2004, p. 144-162.

KLINGER, Diana Irene. Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro. In: CHIARELLI, Stefania et al (org). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ENTREVISTAS DA AUTORA

<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>. Acesso em 16/05/2016.

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-proposta-de-enigma-486qowln5knohjyntplicem>. Acesso em 28/07/2019.





LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO JAPÃO: DA ESCRITA FEMININA AOS DIÁRIOS CLÁSSICOS

Joy Nascimento Afonso¹

Gabriela Kvacek Betella²

A ESCRITA JAPONESA E O DESENVOLVIMENTO DA LITERATURA JAPONESA

Para que entendamos como se deu o desenvolvimento e formação de uma literatura tipicamente japonesa, faz-se necessário voltarmos aos anos em que a ilha nipônica tinha contato comercial apenas com outros países do leste asiático, como China e Coréia, sendo que parte desse último país foi domínio do Japão em torno de 1700 a.C. Nessa época era comum, além da troca comercial, o intercâmbio intelectual, em que estudiosos coreanos da língua e cultura chinesa eram trazidos para o Japão, disseminando a escrita chinesa e sua religião, pois que os japoneses ainda eram agráfos.

466

Foi em meados do século VIII que o Imperador Ôjin, recebeu do governador da Coréia, rei Shôko, uma espada e um grande espelho, com inscrições chinesas e a colêctanea, em dez volumes, dos Anacletos de Confúcio³. Quando o imperador japonês teve contato com as peças de decoração e as obras literárias que não conseguia ler, pediu aos seus servos coreanos que interpretassem as inscrições. O príncipe Uji, filho do imperador, que já tinha como mestre um estudioso coreano se dispôs a traduzir as inscrições. O Imperador Ôjin pediu então que o mestre do professor de seu filho, Wani, fosse trazido da Coréia para ensinar a língua chinesa aos seus súditos. Segundo Seeley (1991) foi a partir desse momento que a língua chinesa passou a ser utilizada para a elaboração de textos políticos, coletâneas históricas e conseqüentemente fosse utilizada para a implantação da literatura japonesa.

Foi nesse contexto que as primeiras obras literárias japonesas foram produzidas, onde além de serem escritas em língua chinesa, com certa influência do dialeto coreano, segundo discute Seeley (2000) também seriam vistas como releituras de obras clássicas chinesas trazidas por Wani, da Coréia. Desse período as obras que se destacam são: o *Kojiki* (*Relato de Fatos Antigos*) e o *Nihonshôki* (*Crônicas do Japão*). Segundo Mietto (1993) o *Kojiki*, concluído “em 712 d.C por Ônoassomiyasumaro, início da Era Nara (710 – 784), sob ordens da Imperatriz Genmei, constitui-se no mais antigo repositário de lendas e mitos do Japão antigo, registrando um período que se estende desde a era dos deuses, até o reinado da Imperatriz Suiko (593-628)” (p.99). Quanto ao *Nihonshôki* (ou *Nihongi*), também compilado no período Nara, “foi encabeçada pelo príncipe Toneri, [...] busca dar destaque aos fatos históricos que se encontram ordenados cronologicamente. *Nihonshoki* constitui a primeira de uma série de crônicas históricas...” (YOSHIDA, 1999, p.61).

Nesse período surge também a inovadora antologia poética *Man'yôshû* (*Coletânea de Poemas do Século VIII*) compilada por Ôtomo no Yakamochi (718 – 785), por volta de 760, com vinte tomos, onde “reúne poemas de autores de diversas camadas sociais – imperadores, altos funcionários, soldados, monges, dama da Corte entre outros – que somam cerca de 260, além dos autores desconhecidos que correspondem a quase metade das composições” (YOSHIDA, 1999, p.61). A coletânea difere das obras supracitadas, por ser

1 UNESP – Assis/SP.

2 Orientadora UNESP/ Assis –SP

3 *Anacletos de Confúcio*: conhecidos também como *Diálogos de Confúcio* constituem o livro doutrinal mais importante do confucionismo e é constituído por uma seleção de textos atribuídos a este pensador chinês e aos seus discípulos. Confúcio viveu na China, entre 551 e 479 a.C.



“a primeira obra japonesa escrita em estilo japonês (*wabun*), com a utilização de uma grafia estrangeira” (Idem, p. 61).

Possuindo uma estrutura linguística diversa da língua chinesa, os japoneses não tinham como grafar suas peculiaridades linguísticas com a utilização original do ideograma que, por si só, contém o elemento semântico. Assim, foi criado um silabário de ideogramas – fonogramas, denominados *man'yôgana* (fonogramas *man'yô*), devido à sua larga utilização em *Man'yôshû*, que possibilitou a transcrição de elementos gramaticais inexistentes na língua chinesa, tais como as partículas relacionais, desinências verbais, conjunções etc. (YOSHIDA, 1999, p.61).

Podemos afirmar então que embora as primeiras obras da literatura clássica japonesa tenham sido produzidas com viés de afirmação política, pois elaboradas sob édito imperial a fim de reforçar os domínios do Imperador, a escrita japonesa autóctone começa a se desenvolver por meio da poesia, que traz autores e temáticas que refletiam não apenas o país dos deuses ou de seus imperadores, mas sim a sensibilidade de seu povo. Aliás, é por meio da poesia que as primeiras mulheres escritoras começam a se colocar na literatura produzida a partir daquele momento.

Na época seguinte, período Heian (794 – 1192), mudanças geográficas e políticas ocorrem na corte japonesa, influenciando a produção literária diretamente, como a mudança da capital de Nara para Heian (atual Kyoto), e o decreto imperial de 894 que interrompia o envio de emissários para a China, “que implicava em alto custo e, principalmente, porque o grande império Tang já se encontrava em processo de decadência” (YOSHIDA, 1999, p.62). Essa mudança política e geográfica permitiu que a família imperial japonesa centralizasse seu poderio junto à família Fujiwara, e enfraquecendo o poderio dos sacerdotes e monges ligados ao budismo, que influenciaram diretamente o poder do período anterior.

467

Com a nobreza cada vez mais fortalecida cargos e nomeações eram necessários para se retificar um status social, baseados em cerimônias e ritos importados da nobreza chinesa. Isso se faz importante dizer, pois devido aos cotratos políticos firmados entre a nobreza e a família Fujiwara, uma função em específico passa a ser concorrida e usada como “moeda de troca”: as esposas oficiais dos imperadores. Como por vezes seria o avô do filho do imperador, pai da dama, que assumiria o trono no lugar do príncipe regente por determinado período, havia uma disputa clara em oferecer as moças mais jovens, belas e bem letradas aos imperadores.

Os nobres que enviavam as filhas como *nyôgo* ou *shôji* ao palácio, faziam-nas acompanhar de mulheres cultas, isto é, que dominavam artes como a da composição poética, da música, da caligrafia, da dança, muito requisitadas nas festas palacianas, sendo, inclusive, quesitos de promoções quando executadas com qualidade a ponto de chamar a atenção dos presentes. Ser escolhida como dama de companhia era, portanto, muito disputado entre as famílias de média e baixa hierarquia ou por clãs, como o Fujiwara, que usaram as filhas como um meio de promoção ou de ascensão ao poder (SUZUKI, 1992, p.141).

É sob esse sistema de acordos políticos, que tinham como base a troca do corpo feminino por status social, que surge a escrita feminina das damas da corte de Heian. É das mãos dessas mulheres que dominavam a escrita e poesia chinesa, que surge o *kana*, um “estilo de grafia originado de um estilo de caligrafia cursivo do ideograma, empregado em seu uso fonético, que permitiu aos japoneses se expressarem na própria língua, dando vazão a seus sentimentos com maior liberdade do que quando faziam em chinês, como até então” (SUZUKI, 1992, p. 141).

Dessa forma enquanto no espaço público, dos textos políticos e religiosos se manteria a escrita chinesa, no espaço privado dos saraus poéticos da Corte, a escrita utilizada seria a escrita feminina, o *onnade*, ou literalmente “mão mulher”, em que as damas desenvolveram, a partir do *man'yôgana*, a escrita cursiva

que deu origem ao *hiragana*⁴. Essa escrita é utilizada pela primeira vez na coletânea poética *Kokin Wakashû* (*Antologia de Poemas Waka do Presente e do Passado*), compilada sob a ordem do imperador Daigo, em 905, pelo poeta Ki no Tsurayuki (872 – 945).

A poesia *waka*, base da coletânea, tipicamente japonesa, intensifica-se e uma das primeiras vozes femininas passa a fazer parte do notório grupo dos 36⁵ maiores poetas, Ono no Komachi (833 ? – 857 ?). Segundo Bundy (1991), embora até aquele momento a tradição poética tinha como base tratar de assuntos públicos, fazendo referência ao poderio imperial, nessa coletânea a fim de reafirmar a sensibilidade do povo nipônico e as belezas naturais do território nipônico, como as quatro estações bem demarcadas e geografia das ilhas, a poesia *waka* se volta para o espaço íntimo do poeta. Seguindo essa visão poética, Ono no Komachi, de forma audaciosa tratou em suas poesias a inconstância do amor em comparação ao delicado florescer das flores de cerejeira. Embora naquele momento falar dos sentimentos românticos entre homem e mulher, fosse algo indecente para ser tratado na literatura, oito de seus poemas de amor são mantidos na coletânea supracitada, como exemplos da mais alta literatura japonesa.

A PROSA FICCIONAL DAS DAMAS DA CORTE: O *MONOGATARI* E O ENSAIO

Embora a poesia tenha sido o primeiro “espaço” conquistado pelas escritoras japonesas, foi por meio da prosa que a escrita feminina mais se destacou no Japão. Isso porque, enquanto a produção poética era de domínio masculino, pois apresentada nos espaços públicos da Corte, a prosa era utilizada apenas para descrições históricas e tratados políticos, conforme dito anteriormente, assumindo um ar mais solene. O gênero que mesclaria prosa e ficção foi chamado de *monogatari*, literalmente “narrativas”.

468

Duas damas da corte, no entanto, se utilizaram dessa prosa ficcional para criar um ambiente de pura sofisticação linguística e liberdade da voz feminina; suas produções ainda hoje influenciam a cultura japonesa. Em suas narrativas encontramos descrições da vida cotidiana feminina, revelando os bastidores da vida glamorosa da corte, que reforçavam a beleza e o florescimento daquilo que conhecemos hoje como a cultura japonesa autóctone, com suas regras cerimoniais e ritos.

Essas duas obras são *As Narrativas de Genji* (*Genji Monogatari*, 1010), escrito pela dama Murasaki Shikibu (978 – 1015- 1026) e o *Livro do Travesseiro* (*Makura no sôshi*, 994 – 1001) escrito por Sei Shônagon (966 – 1017). *As Narrativas de Genji* foi a primeira obra de ficção que se tem notícia na atualidade, e relata a vida do Príncipe Hikaru Genji, em mais de 60 volumes,

As duas partes iniciais encontram-se centradas na figura de Genji e a terceira, em seu filho Kaoru, abrangendo um período de cerca de 75 anos. Por trás das aventuras amorosas de Genji, a autora não deixa de abordar as questões existenciais, religiosas ou filosóficas enfrentadas pelo mundo da aristocracia em que ela vivia. Além da descrição minuciosa de cada uma das cenas, a autora imprime personalidade própria às centenas de personagens (a obra tem mais de 500 personagens) que compõe o elenco, preocupando-se, inclusive em detalhar sua psicologia, aparência, trajes, etc. Trata-se de uma obra única e insuperável no seu gênero (YOSHIDA, 1999, p. 65).

4 O “hiragana, que se origina da escrita cursiva do ideograma e katakana, que resulta de uma das partes componentes do ideograma” (YOSHIDA, 1999, p.62). A escrita cursiva desenvolvida pelas damas da Corte se oporia a escrita masculina, que foi desenvolvida pelos monges nos templos. Assim, enquanto o *hiragana* desenvolve-se a partir do ideograma, o *katakana* – escrita masculina é um recorte do ideograma chinês. É apenas no período Meiji (1867 – 1912), que o Imperador Meiji institui uma escrita unificada com dois silabários – *hiragana* e *katakana*, cada um com função definida, e delimita os *kanji* que seriam utilizados na escrita usual.

5 Grupo de poetas conhecido como os “36 Imortais da Poesia”. Esse grupo era formado pelos 36 maiores poetas dos períodos Asuka (538 – 710), Nara (710 – 784) e Heian (794 – 1192), selecionados por Fujiwara no Kintô (966 – 1041), renomado poeta e calígrafo da Corte de Heian. Nesse seleto grupo de poetas apenas duas mulheres foram citadas Lady Ise (875 – 938), que teve suas poesias publicadas também na coletânea *Kokin Wakashû* (920) e Ono no Komachi (833 ? – 857 ?).



As narrativas de Murasaki Shikibu foram escritas, segundo estudos recentes⁶, com o objetivo de favorecer a consorte Imperial Shôshi (988 – 1074), que disputava com a Imperatriz Teishi (976 – 1001) o cargo de 1ª esposa. Após a morte de Teishi, o imperador Ichijô (980 – 1011), muito ressentido com a morte da esposa que tanto amava, acabou se afastando de Shôshi, que sem filhos perderia seu status de consorte imperial, podendo inclusive perder a chance de se tornar Imperatriz. Murasaki Shikibu, acessora particular da consorte é convocada por seu pai, Fujiwara no Tametoki (? – 1029?), um grande político da época, para escrever algo que chamasse a atenção do imperador, a fim de que ele viesse à ala de Shôshi, e cumprisse suas funções maritais, salvaguardando o cargo de Shôshi, e conseqüentemente o status da família Fujiwara. É nesse contexto de muitas tramas políticas que as *Narrativas de Genji* foram escritas.

O *Livro do Travesseiro*, escrito no mesmo período que as *Narrativas de Genji*, foi produzido como uma obra de ensaios. A autora Sei Shônagon, também acessora de uma consorte imperial, recebeu de presente da imperatriz Teishi algumas folhas de seda, que seu irmão havia trazido da China, em uma de suas viagens. A imperatriz, sabendo que sua dama de companhia dominava as artes da escrita e poesia lhe pede para escrever algo interessante nas folhas presenteadas.

O Alto- Conselheiro Korechika presenteou uma quantidade de papéis à Sua Consorte e ela me perguntou: “O que vamos escrever neles? Lá na Corte de Sua Alteza estão copiando *Registros Históricos da China*”. Foi então que sugeri à Sua Consorte: “Talvez, nessas folhas, pudéssemos fazer um ‘Travesseiro!...’ Sua Consorte Imperial aceitou a sugestão e entregou-me os papéis, dizendo: “Os papéis são vossos. Escrevei o que vos convier”. Foi então que comecei a escrever sem a mínima pretensão, um pouco disso, um pouco daquilo, e, no intuito de preencher todas as incontáveis folhas, temo ter registrado muitas coisas de difícil compreensão (SEI SHÔNAGON, 2013, p.09).

469

No *Livro do Travesseiro*, conforme é sugerido no excerto introdutório da obra, a Consorte Imperial presenteia sua dama e lhe propõe a escrever o que bem lhe aprouver, em oposição à copilação histórica que estava sendo feita pelos servos do imperador. O interessante disso é que Sei Shônagon se debruça sobre a descrição profunda das cerimônias da corte e nas singularidades do cotidiano do mundo, principalmente feminino, de Heian. Um mundo provalvemente pouco valorizado naquele momento. Dessa forma, enquanto os homens se debruçariam em uma visão histórica para a posteridade, a dama se volta para a delicadeza do presente.

A autora, que também era filha de um grande líder político, descreve em seus mais de 300 ensaios, a vida palaciana de Heian, que diferentemente das *Narrativas de Genji*, que seriam escritas anos depois, revelam uma dia a dia mais “realista” das mulheres que serviam a família imperial. Sei Shônagon, assim como as outras escritoras daquela época, embora muito cultas e pertencentes a boas famílias, viviam em função de seus cargos, não podendo sair ou deslocar-se sozinhas caso não fosse para servir as consortes imperiais, e não poderiam ter suas próprias famílias. Por viverem em função de seus cargos, seus nomes eram associados à ocupação de seus pais- “Shikibu” era o nome de um cargo e “Sei” fazia menção à função do pai da autora, por isso, tanto Murasaki Shikibu, quanto Sei Shônagon embora sejam os grandes nomes da literatura clássica japonesa, seus nomes reais, ainda hoje, são desconhecidos.

⁶ Em 2012, em homenagem ao aniversário de mil anos de publicação da obra, o programa televisivo “BS Rekishi” (História da Literatura) produziu uma série de programas, com especialistas de literatura e cultura japonesa, em que discutiam os objetivos da obra (Porque a obra foi escrita naquele momento?), descobrindo que houve como era de se esperar muitas manipulações políticas vindas da família da 2ª consorte Imperial, Shôshi, que temia perder o cargo para outras esposas. Além disso, a própria escritora estava sob pressão direta do pai, caso o imperador não tivesse filhos com a consorte imperial, a quem a dama servia.

As duas obras refletem a vida palaciana de Heian cada uma sob uma perspectiva peculiar, primeiro por serem mulheres e, segundo por ficarem isoladas do mundo exterior. Vivendo sob profunda pressão de estarem sempre perfeitas para servir ao imperador e a sua família, sem poder ter contato com a vida “real”, essas mulheres tiveram que criar para si um universo em que podiam desabafar e falar dos seus profundos incomôdos: esse espaço foi a escrita.

OS DIÁRIOS LITERÁRIOS: O ESPAÇO ÍNTIMO FEMININO

Da mesma forma que Murasaki Shikibu e Sei Shônagon outras mulheres do período Heian (794 – 1192), também se utilizaram do gênero prosa, como um caminho possível diante da sociedade que as cercava. Do desejo de descreverem seu cotidiano surge o gênero *Nikki Bungaku*, literalmente traduzido como *Literatura de Diários*. Embora “os nobres escrevessem seus diários em *kanbun*, registrando os eventos sociais, os incidentes, os fenômenos meteorológicos, as cerimônias da Corte ou religiosas etc.” (YOSHIDA, 1999, p.63), não havia a preocupação de registrar fatos de foro íntimo, seu cotidiano, dessa forma esses diários se tornavam relatórios da vida política masculina.

470

Conforme mencionamos no item introdutório a escrita feminina – *onnade*, foi uma das marcas da produção de autoria feminina, reforçando não apenas a autonomia das autoras que se utilizavam de uma escrita desenvolvida por elas e para elas, para expressarem seus sentimentos, mas também como modo de reforçar uma identidade tipicamente nipônica, em oposição à escrita e forma chinesa. Foi baseado nas possibilidades que a escrita feminina lhes propiciava que o poeta Ki no Tsurayuki (872 – 945), o mesmo que havia sido o coordenador da compilação e organização da coletânea *Kokinshû*, escreve o *Diário de Tosa* (*Tosa Nikki*), em 935, assumindo a voz narrativa feminina a fim de descrever sua viagem de retorno a capital. Assim, o “poeta, que fora nomeado governador provincial de Tosa (atual região de Kochi, ao sul do arquipélago japonês), registra, em forma de diário o seu retorno à capital Heiankyô, depois de terminado o seu mandato” (YOSHIDA, 1999, p.63). Segundo Nagae (2002), a escolha da voz e escrita feminina se dá, por que:

O *Diário de Tosa* apresenta diversos aspectos, entre os quais o louvor à memória da filha de Kino Tsurayuki, que fora com ele para a Província de Tosa e lá viera a falecer, não regressando à Capital ao final do mandato. A tristeza em relação a esse acontecimento é, de fato, fio condutor da obra e condiz com a natureza de memória que o diário literário tem. Trata-se de um registro posterior, mas escrito como se cada dia tivesse sido registrado durante a viagem, na qual várias passagens e acontecimentos trazem a recordação melancólica da filha perdida (NAGAE, 2002, p. 95).

O segundo diário que destacamos, desse período, é o *Diário da Efemeridade* (*Kagerô Nikki*) escrito entre os anos de 971 a 974, pela dama que conhecemos apenas como a Mãe de Michitsuna (*Michitsuna no haha*, 935? – 995?). Em sua longa narrativa, que cobre 21 anos de sua vida, subdividido em 3 livros, a dama descreve o seu infeliz casamento com Fujiwara Kaneie (929 – 9090), desde a corte do príncipe feito à dama, o casamento, o nascimento de seu único filho Michitsuna – que se tornaria um grande líder militar, até o afastamento do casal nos últimos anos da sua vida. Para muitos críticos, mais do que a descrição do dia a dia das damas da Corte de Heian, o *Diário da Efemeridade* torna-se um manifesto contra as “políticas de casamento” arrajado, visto que sendo a autora já a segunda esposa de Kaneie, logo se torna desprezada pelo marido, que encontra outra esposa, sendo renegada a uma casa distante da capital e da família, passando a viver sozinha na companhia de seu filho e de seus servos.

Seu relato revela aos olhos dos leitores uma realidade bem diferente daquela descrita nas *Narrativas de Genji*, em que as damas eram cortejadas e valorizadas pelo príncipe Hikaru. A vida real dessas damas era manter-se sempre à espera de um futuro marido, e após o casamento à espera de um marido, que devido



as suas funções políticas ou devido a outros casamentos contraidos não passavam junto delas nem mesmo 30 dias corridos no mês. De qualquer forma, o papel feminino resumia-se a estar sempre à espera.

O *Diário da Efemeridade*, escrito em terceira pessoa, foi produzido muitos anos após o acontecimento dos fatos, por isso o teor memorialístico é frequente. Em muitos momentos vemos a autora mesclar fatos do início da relação com Kaneie, e depois descrever fatos relacionados à juventude de seu filho, que com 16 anos passa a servir o exército imperial e precisa deixar o lar materno, momento de grande sofrimento para a autora, tudo isso em um mesmo excerto. O objetivo do diário é deixado claro na introdução da obra:

Livro I

Nestes tempos que passaram, e era ela quem certamente havia se afastado deles, mal sabendo onde ela estava. Talvez fosse natural que isso seria a sua sina. Ela era a menos bonita do que a maioria das mulheres, e não era extraordinariamente talentosa. No entanto, à medida que os dias passavam monotonamente, ela teve a oportunidade de olhar para os romances antigos e encontrou neles um monte de posições fabricadas. Talvez, ela tenha dito a si mesma, que talvez até a história triste da sua própria vida, colocado em um diário poderia ter algum interesse; e isso poderá responder a uma pergunta: Que tipo de vida seria condizente com uma dama bem nascida? No entanto, eles têm a necessidade de serem relatados, os eventos de muito tempo atrás, e os eventos de ontem. E ela não tem certeza de como coloca-los em ordem. (MICHITSUNA NO HAHA, 1994, p.33)

Pode-se observar no excerto introdutório que mais do que descrever fatos do seu cotidiano, a autora pretendia olhar seu passado a fim de entender seu presente. Assim enquanto os homens descreviam seus grandes feitos e viagens, as mulheres voltam-se para a profundidade de seu mundo interior.

Naturalmente essas obras influenciaram outros diários escritos naquele período como o *Diário de Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu Nikki*), escrito em 1007 pela dama da corte e poetisa Izumi Shikibu. O diário da autora japonesa foi produzido durante o período de 10 meses, desde o começo do verão de 1003, até o começo da primavera de 1004, tendo como mote principal a corte amorosa entre a autora e o Príncipe Atsumichi (980 – 1007). Na época em que se passa a narrativa, Izumi Shikibu (? 979 -? 1036), era a viúva de Tametaka (77 – 1002), irmão mais velho do príncipe Atsumichi. Tametaka falecera um ano antes, ao contrair uma doença contagiosa quando saíra pela cidade, que sofria de uma epidemia, para ir visitar a dama. Após a morte de Tametaka, a dama volta a morar com os pais e irmãos, levando consigo a filha do 1º casamento, que havia contraído com o governador da província de Izumi, de onde deriva o primeiro nome da autora. O segundo nome, Shikibu, faz referência ao cargo do pai, que servia na Corte de Heian (794 – 1185) como Mestre de Cerimonias.

471

A obra, escrita em 3ª pessoa, mescla na narrativa em prosa as cartas trocadas entre os amantes, e nessas cartas, poesias clássicas e referências a obras clássicas. Ou seja, dentro dessa obra temos o entrecruzamento da narrativa em prosa - próximo à estrutura romanesca, a poesia contida nas cartas, que se pode relacionar com as coletâneas de poesias produzidas na época, e as missivas dos amantes, hábito comum como regra para a corte amorosa entre os amantes. Essa multiplicidade de entrelaçamentos narrativos dá um ar dinâmico à obra, que embora possua marcações da estrutura diarística, como as entradas em datas, ressalta ao leitor os fatos vividos pela autora, como uma grande jornada da heroína, que por meio de sua escrita: as cartas poéticas, conquista o homem amado e consequentemente um status social respeitado.

A última obra desse gênero, que destacamos, é o *Diário de Sarashina* (*Sarashina Nikki*), escrito pela filha de Sugawara no Takasue, conhecida como Lady Sarashina, em 1060. A jovem moça, filha de um vice-governador de uma das províncias distantes da capital, sonhava em viver na Corte de Heian influenciada pela leitura das *Narrativas de Genji* e lutava por conseguir um marido que possuísse um alto cargo. O diário é a narrativa da viagem da moça até a capital Heian, quando seu pai é chamado à Corte, do seu casamento arranjado aos 13 anos e das suas decepções com a vida na capital, que ela esperava ser como era descrita



nas *Narrativas de Genji*. Os homens não eram gentis como o príncipe Hikaru e a competição para conseguir um bom marido entre as mulheres era acirrada. O diário serve como uma visão realista da Corte de Heian para aqueles que não faziam parte desse círculo social, mas gostariam de fazer.

CONCLUSÃO

Embora a escrita japonesa tenha como base a escrita chinesa, a fim de expressar visões e sentimentos característicos da cultura japonesa, as mulheres da corte de Heian desenvolveram a partir do pictograma chinês a escrita cursiva, conhecido como *onnade*, que no passar dos anos deu origem ao *hiragana*.

Essa escrita vista em um primeiro momento como algo menor e restrito ao uso feminino, alcançou o espaço público ao descrever os espaços íntimos da vida palaciana e suas tramas políticas. Assim a prosa ficcional tornou-se o espaço das mulheres, que enquanto entretinham a família imperial com sua escrita, poderiam descrever os mundos submersos e pouco valorizados da vida feminina. Os diários foram os maiores exemplos dessa força feminina alcançada por meio da escrita.

Dessa forma, no Japão a escrita desenvolvida pelas mulheres foi a base para que a autoria feminina pudesse se fortalecer em solo nipônico, pois enquanto a escrita chinesa visava o espaço público, a escrita e autoria feminina enveredava-se pela profundidade da alma feminina, ressaltando uma visão tipicamente japonesa.

REFERÊNCIAS

- 472 BUNDY, Roselee. Japan's First Woman Diarist and the Beginnings of Prose Writings by Women in Japan. *Women's Studies*, vol. 19, pp. 79 – 97, 1991, Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00497878.1991.9978855>> Acesso em: 19 de out de 2017.
- MICHITSUNA NO HAHA. *The Gossamer Years. [Kagerō Nikki]*. Trad. Edward Seidensticker. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1994.
- MIETTO, Luís Fábio M. Rogado. Estudos Preliminares acerca do processo de elaboração da obra *Kojiki*. *Estudos Japoneses*, nº 13, 1993, pp. 99 – 109.
- NAGAE, Neide Hissae. O Surgimento do Diário como Obra Literária na Literatura Clássica Japonesa. *Estudos Japoneses*, nº 22, 2002, pp. 91- 102.
- SEI SHÔNAGON. *O Livro do Travesseiro*. Trad. Geny Wakisaka et al. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SEELEY, Christopher. *A History of Writing in Japan*. Honolulu: Hawai'i Press, 2000.
- SUZUKI, Tae. A sociedade da época Heian. *Estudos Japoneses*, nº 12, 1992, pp. 133 – 142.
- YOSHIDA, Luiza Nana. A Época Clássica Japonesa e suas Manifestações Literárias. *Estudos Japoneses*, nº 19, 1999, pp. 59 – 75.



SEXUALIDADE E EROTISMO EM NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE EX-PROSTITUTAS BRASILEIRAS

Julia Luiza Bento Pereira¹

INTRODUÇÃO

O artigo, aqui apresentado, busca investigar, à luz de bases teóricas, questões que perpassam a condição de prostituta vivenciada pelas personagens Amara², “travesti em inícios de carreira” (MOIRA, 2016, não paginado) e Lola³, “Sou Lola Benvenuti e faço porque gosto” (BENVENUTTI, 2014, p. 11), na sociedade brasileira do século XXI. Interessa-nos entender as formas de expressão do desejo erótico, refletindo acerca das sexualidades tanto das profissionais, quanto dos clientes, no contexto de uma sociedade patriarcal, misógina e opressora. Nesse sentido, embasaremos o estudo fundamentalmente nas obras de Pierre Bourdieu, *A dominação masculina* (2014); Georges Bataille, *O erotismo* (1988); Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1968) e Michel Foucault, *História da sexualidade I* (1988) e *História da Sexualidade II* (1984).

O intuito da presente pesquisa é, portanto, buscar nas obras autobiográficas elencadas como se dá o constructo dos conceitos de sexualidade e erotismo, faculdades que perpassam a vida profissional e íntima da garota de programa. Nessa condição, tal figura tem sido construída a partir dos preceitos patriarcais, religiosos e, até mesmo, comportamentais como elemento que, ao passo que é popularmente chamada “mulher de vida fácil”, precisa encarar tal papel, não de maneira simplificada, mas sujeita a violências das mais diversas.

473

DIVAGAÇÕES SOBRE SEXUALIDADE E EROTISMO NA PROSTITUIÇÃO

A atividade sexual da reprodução, segundo Georges Bataille, é comum aos animais sexuais, portanto aos seres humanos. Contudo, afirma o teórico, somente os humanos transformaram tal ato em atividade erótica: “Donde a diferença entre o erotismo e a mera atividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar” (1988, p. 11). Assim sendo, o casamento, como concebido ao longo dos séculos pelas instituições Estado, Igreja e Família, pouco teria a ver com erotismo. Para Bataille, fala-se de erotismo “todas as vezes que um ser humano se comporta de modo a apresentar um flagrante contraste com os comportamentos e juízos habituais” (1988, p. 95). Assim, sendo podemos inferir que o erotismo se apresenta como transgressão, atitude contrária ao que tradicionalmente considera-se como hábito, costume, procedimento comum, padrão; em termos religiosos, pecado.

Michel Foucault⁴ disserta sobre os traços principais das relações entre sexo e poder. Entre eles, elenca o que nomeia por “lógica da censura”, supondo que essa tome três formas: “afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista” (1988, p. 82). As relações estabelecidas nos ambientes tradicionalistas – como as instituições mencionadas há pouco – muitas das vezes, proíbem, impedem, negam o sexo. Assim sendo, ainda em Foucault, temos que o poder é quem se sobressai nessa relação, imaginando-se

1 UFJF / IFMG.

2 Em *E se eu fosse puta* (2016).

3 Em *O prazer é todo nosso* (2014).

3 Em *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (1988).

uma lógica em cadeia, própria dos mecanismos de censura, interligando, dessa forma, o inexistente, o ilícito e o informulável, fazendo com que apresentem-se como princípio e efeito entre si: “do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência” (FOUCAULT, 1988, p. 82).

Tal proposta endossa a percepção de que o erotismo – e, seguramente, também a prostituição – estão imersos nessa lógica da censura. Para o estudioso, outro traço indicativo do embate entre poder e sexo consiste na unidade que o dispositivo poder tem sobre o sexo, que funciona conforme as regras exaustivamente reproduzidas da lei e da censura: “Em face de um poder, que é lei, o sujeito (...) – que é “sujeitado” – é aquele que obedece. À homogeneidade formal do poder, ao longo de todas essas instâncias, corresponderia, naquele que o poder coage (...) a forma geral da submissão” (FOUCAULT, 1988, p. 82).

Se buscamos nas relações sexuais essa unidade perpetuada pelo poder, temos na relação cliente/prostituta, assim como em tantas outras instâncias – cidadão ante o Estado, criança ante os pais – uma reprodução dessa lógica unânime do poder patriarcal ante as relações sociais. A mulher deve estar predisposta para ser subserviente aos desejos de seu(s) cliente(s):

Rapidamente lembrei-me que estavam sem camisinha e mencionei que precisava buscar alguns preservativos em meu armário. Insistiram para que eu deixasse a “frescura de lado, pois me pagariam a mais para ser boazinha. Fui categórica: não transaria com ninguém sem camisinha. Eles não gostaram e sugeriram que eu retornasse à sala de estar. Daí eu me senti uma puta e fiquei realmente puta da vida (BENVENUTTI, 2014, p. 132).

474

Ainda em Foucault, o poder que rege o sexo impera a dinâmica de “nada poder, a não ser levar aquele que sujeita a não fazer senão o que lhe permite” (FOUCAULT, 1988, p. 83). Pensando desse modo, às mulheres, historicamente, foi atribuída a subserviência e passividade. Assim sendo, a prostituta, muitas vezes é procurada para exercer essa função. Contudo, em contraponto, as personagens Amara e Lola transgridem essas normas e exprimem seus desejos, falando a linguagem erótica, exercendo sua sexualidade:

No meu caso, encontrei na prostituição o caminho para que eu pudesse viver intensamente minha vida e minha sexualidade. Mas tudo tem seu preço. Não é fácil desconstruir valores e ser estigmatizada por viver a vida que se quer viver (BENVENUTTI, 2014, p. 175).

Apesar de repudiarem obscenidades e transgressões, como cidadãos de bem e “pais de família”, são essas que muitas vezes, acendem o desejo sexual dos clientes que buscam as prostitutas, é esse vocabulário, essa violação de padrões além do ambiente erótico e, portanto, transgressor, alguns dos motivos do interesse dos mesmos pela garota de programa: “Ele doido comigo, fazendo questão de pegar telefone, dá uma bitoquinha aqui, ‘mas tudo sigilo... esposa... não dá pra vacilar’ (MOIRA, 2016, p. 75). Na passagem, além de ser um homem casado, a personagem em questão envolvia-se com uma travesti, portanto, preocupava-se em manter suas aventuras eróticas em segredo.

O que desperta o desejo é, de fato, todo o clima de erotismo que é criado no ambiente da prostituição. Permeiam tal universo, palavras e expressões socialmente tomadas como obscenas, agressivas, proibidas e vulgares. É ao introjetar-se nesse ambiente de prostituição, onde, em tese, tudo é permitido, que é possível se desprender de uma falsa moral e do modelo de ser alguém “de respeito”, libertando seus impulsos: “ – Bom, Lola, você me disse que com você não há limites, então quero comer esse rabo bem gostoso enquanto meu amigo mete na sua bucetinha” (BENVENUTTI, 2014, p. 135).



Ao passo que criticam socialmente ou não têm coragem de pedirem às esposas para utilizarem a linguagem erótica ou realizarem seus fetiches, no meretrício, esses homens encontram a liberdade de exprimirem seus desejos mais reclusos. Segundo Georges Bataille, o casamento é o “enquadramento da sexualidade lícita” (1988, p. 95). Nesse sentido, vê-se na prostituição um modo de evadir às regras de dominação e viver com mais plenitude sua sexualidade reprimida:

(...) somos de um jeito no ambiente profissional, agimos de outra forma no ambiente familiar e mudamos novamente quando o assunto é relacionamento. Em se tratando do aspecto sexual, nem sempre somos honestos para assumir o que uma parte de nós realmente quer e deseja (BENVENUTTI, 2014, p. 177).

Segundo Lola, seus clientes ignoram sua essência, desejando o que ela, enquanto profissional, pode oferecer-lhes no âmbito das fantasias e dos jogos sexuais:

No jogo dos prazeres obscenos, fora da cena do cotidiano, muitas das pessoas que atendo não têm o nome com o qual se apresentaram pra mim. Encaro tudo isso com naturalidade, pois, ao menos no espaço dos prazeres interditos, e sempre consensuais, um nome é sempre simbólico e para apimentar as horas juntos, ao alçar nossas fantasias a limites inimagináveis, qualquer nome serve. Não é à toa que no momento ápice de uma relação sexual, muitos homens e mulheres gostam de chamar seus parceiros de ‘minha puta’, ‘vagabunda’, ‘vagabundo’, etc (BENVENUTTI, 2014, p. 178).

A leitura do trecho acima reforça o pensamento de Bataille, que aponta para a contradição vivenciada no proibido e na transgressão. Segundo ele, é nessa contradição que reside a força do erotismo.

475

LITERATURA ERÓTICO-POLÍTICA

Temos em Pierre Bourdieu que “Tudo, na gênese do habitus feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência do corpo-para-o-outro” (BOURDIEU, 2014, p. 79). Bourdieu atesta que este é incessantemente exposto à objetivação operada pelo não só pelo olhar, mas ainda, pelo discurso dos outros. Na sociedade, o olhar e discurso do outro sobre o corpo feminino atua sobremaneira, a ponto de moldar a visão que a própria mulher possui de si mesma, de seu desejo, de seu corpo, de suas possibilidades e, até mesmo, daquilo a que é proibida de vivenciar apenas por sua condição fêmea. Nas obras, contudo, tanto Lola, quanto Amara questionam esse discurso patriarcal e apelam para a busca pela liberdade da sexualidade feminina, polemizando e politizando a respeito do pertencimento, dos desejos e da autonomia do corpo da prostituta:

Para mim, **tornar-me puta significava superar barreiras a mim impostas**. Embora a vida de prostituta tenha seus dissabores, **o universo da prostituição representava, em meu ideário, luxúria, glamour, poder, e transgressão**. Além disso, são muitas as formas de potencializar o prazer no âmbito sexual e eu gosto de conhecer coisas novas e estimulantes (BENVENUTTI, 2014, p. 177, grifos nossos).

Lola, através da prostituição, busca transgredir barreiras e imposições sociais, almejando, entre outras benesses poder e potencialização do próprio prazer. Assim como Lola, Amara, no excerto abaixo, também afirma uma busca precoce por liberdade sexual:

Não tem conversa, não tem carinho, só deixo implícito pra não tocar no meu genital: **é o dele que eu quero**, isso é o que dá prazer. Goze sem me avisar de preferência, que adoro engasgar (quase nunca acontece, mas é tão excitante, tossindo porra com aquele sorriso maroto nos lábios). E nem precisa

agradecer no fim, não fiz mais que minha obrigação: só feche o zíper e tchau, me deixando lá com o gostinho amargo na boca. **Adorava sentir esse prazer insuportável, incontrollável**, e ver meu pingulim molinho. Meu prazer não estava ali, era todo na minha cabeça. **E foi lendo meus diários e poemas que escrevi na época, que eu percebi que já sou/era desde sempre puta**. Não das que cobram, porque isso eu ainda não me acreditava capaz, não conseguia acreditar que eu valia. **Mas, sim, porque sempre fiz muito e com muitos, sempre com gosto**. Se transar adoidado, louca da periquita, é ser puta, então eu sempre fui puta. Agora preciso é começar a ganhar por isso porque com dezenove aninhos eu já acreditava que levava jeito (MOIRA, 2016, p. 38, grifos nossos).

No excerto acima, os dois primeiros trechos em destaque remetem para a ideia de que, ainda que tenha passado pela experiência empírica do corpo-para-o-outro, Amara impõe a si e ao cliente seus desejos, buscando prazer e realização sexual dentro da profissão, exercendo, assim, uma sua liberdade no sexo. Os últimos trechos em destaque apontam para a visão estigmatizada da figura da prostituta perpetuada socialmente e que, nesse extrato, é reproduzida pela narradora-personagem sobre o que é popularmente considerado “ser puta”: fazer muito sexo, com muitas pessoas e com deleite.

Ainda a respeito do corpo, Bourdieu afirma que este “é duplamente determinado socialmente” (2014, p. 80). Assim sendo, a primeira percepção se dá mediante as condições sociais em que se encontra e, a segunda, devido à posição que ocupa no espaço social. Nesse prisma, o autor completa: “(...) as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função social é contribuir para a perpetuação ou ao aumento do capital simbólico em poder dos homens” (BOURDIEU, 2014, p. 55). Pensando nas prostitutas que protagonizam as obras em questão, podemos, por um lado, visualizar esse símbolo que perpetua o capital simbólico de poder masculino – uma vez que sua condição social de mulher/travesti e a posição ocupada de garotas de programa corroboram o discurso submisso e passivo atribuído à figura feminina no âmbito das estruturas de poder – por outro lado, ambas buscam desconstruir esses estereótipos, uma vez que se assumem para a sociedade como prostitutas independentes, letradas, esclarecidas e desmistificam a máxima “vítimas da sociedade”:

No meu caso, encontrei na prostituição o caminho para que eu pudesse viver intensamente minha vida e minha sexualidade. Mas tudo tem seu preço. Não é fácil desconstruir valores e ser estigmatizada por viver a vida que se quer viver (BENVENUTTI, 2014, p. 175).

Ambas as escritoras, nas obras, assumem-se como as próprias protagonistas das mesmas. Destarte, é possível depreender que Amara, bem como Lola possuem formação acadêmica: “Travesti rondando os trinta, mas se dizendo vinte, militante LGBT, feminista, escritora, doutoranda em teoria literária pela Unicamp nas horas vagas: e puta” (MOIRA, 2016, p. 30);

Enquanto eu cursava a faculdade tive pouco tempo para me aventurar no universo da prostituição. O curso de letras na Universidade Federal de São Carlos exigia muito do meu tempo. Afinal, tratava-se de uma universidade pública, reconhecida como uma das melhores do estado de São Paulo; e eu realmente queria me dedicar aos estudos. **Desde sempre os estudos contribuíram para minha formação como pessoa, permitiram ampliar minha capacidade crítica e a capacidade de me autoafirmar**. Ao longo de três anos conheci várias pessoas na internet, mas a minha preocupação com os estudos e com o trabalho de professora me ocupavam muito. Então, aguardei até o último ano da faculdade, quando já havia cumprido todas as disciplinas mais exigentes da minha grade curricular, para retomar com força total as minhas aventuras sexuais. Passei então a divulgar meu trabalho como acompanhante, assinando como Lola Benvenuti (BENVENUTTI, 2014, p. 181, grifo nosso).

A partir dos dois extratos acima, podemos perceber a quebra de paradigmas gerada pelas autoras na medida em que representam uma figura letrada, crítica, militante e ativa socialmente. “É na pequena



burguesia, que devido à sua posição no espaço social está particularmente exposta a todos os efeitos da ansiedade em relação ao olhar social, que as mulheres atingem a forma extrema da alienação simbólica” (BOURDIEU, 2014, p. 83). A mulher idealizada na sociedade, trata-se, portanto, de um corpo alienado à experiência e à expectativa do outro. O corpo feminino é reprimido por esse olhar social que toma a mulher por submissa, contribuindo ao aumento do domínio simbólico masculino.

Assim sendo, faz-se necessário, diante da repressão empenhada por esse olhar social patriarcal, entender como, na atualidade, a figura da prostituta, bem como sua sexualidade, é encarada pelas estruturas sociais, a partir disso contribuindo na formação e elaboração que esta faz de seu próprio sexo.

Conforme Foucault, a sexualidade como manifestação intrinsecamente ligada ao sexo, também por esse motivo, se submete, como ele, aos poderes que lhes são impetrados. Segundo Beauvoir, quando a sexualidade feminina se desenvolve, vê-se, antes, tomada pelo sentimento religioso que a mulher devotou ao homem desde a infância, dentro dessa sociedade patriarcal. A autora atesta que as mulheres são infinitamente mais passivas, entregues ao homem, servis e humilhadas tanto mais cristãos são os países em que residem: “o amor feminino é uma das formas da experiência em que uma consciência se faz objeto para um ser que a transcende; e são também essas delícias passivas que a jovem devota degusta na sombra da igreja.” (BEAUVOIR, 1968, p. 32). Em seguida, Beauvoir ironiza: “É sobre essa maravilhosa experiência que ela calca seu futuro terrestre” (1968, p. 33). Ela segue desenvolvendo que tudo convida a criança do sexo feminino a uma entrega sonhadora aos braços masculinos; a título de ilustrar tal pensamento, a autora elenca as histórias de princesas e contos de fada que repetem à exaustão a ideia de que para ser feliz é preciso ser amada e para ser amada, é necessário aguardar o amor (1968, p. 33): “A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventureiras, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza” (1968, p. 33). Enquanto do homem cobra-se virilidade, a sexualidade da mulher é reprimida para dar vazão a virtudes como beleza e feminilidade: “a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos” (BEAUVOIR, 1967, p. 296). Segundo a autora, a sociedade não forma mulheres que procurem servir seus projetos, pelo contrário, entrava-os.

477

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens –, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais (BOURDIEU, 2014, p. 56).

Pierre Bourdieu denuncia o casamento como instituição culturalmente dominada pelo masculino, em que as mulheres figuram conforme interesses dos homens. Assim, são objetificadas e estereotipadas. Nesse prisma, diante do que aponta Bourdieu, ser uma “mulher de família”, afinal faz parte do imaginário e da expectativa que se cria em torno da mulher, a partir dos discursos das instituições de poder, como o bíblico, que acena para a ideia de que ela foi feita para unir-se ao homem⁵.

Nesse sentido, mulheres independentes, que rompem tais amarras sociais e investem em si, em sua aparência, por exemplo, são tomadas por fúteis, vulgares, rejeitadas. Culturalmente, houve e ainda existe certa preocupação feminina do cuidado com a imagem no sentido de não parecerem ou serem confundidas com a prostituta: “Era, portanto, como fantasma que ela aparecia, como virtualidade a irromper das profundezas do desconhecido corpo feminino, como possibilidade-perigo que poderia habitar a sexualidade de todas as mulheres” (RAGO, 2008, p. 42). Diante disso, na intrincada trama social, a qual é perpassada

5 Ver Ge 2, 24.

por padrões, valores e papéis, o contra ideal da “puta”, estabelecido socialmente, segue estigmatizando a figura feminina.

Com efeito, a sexualidade da mulher, anulada, não somente pelos poderes patriarcais, mas pela rotina do casamento, pelos pudores e tabus encenados pelos moralismos sociais, é avivada, nas obras através do compromisso das mesmas com o erotismo e com a liberdade feminina/travesti. Os livros colaboram para que se compreenda melhor o universo da prostituição e o estigma da “puta” como cerceador da vivência plena do sexo por parte das mulheres, uma vez que cumprem o limitado papel de “recatadas e do lar”.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de segurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E **a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego** (BOURDIEU, 2014, p. 82, grifo nosso).

As narradoras em questão, não assimilam o discurso do dominador, tanto que, ainda que exercendo a profissão de garotas de programa, não abrem mão de seus anseios sexuais para oferecer a essa sociedade o que delas se espera, ou seja, feminilidade, cordialidade, submissão, discrição, simpatia. Suas existências não passam apenas pelo crivo do outro, mas, antes pelos próprios desejos e curiosidades sexuais. Elas não se anulam perante o masculino, cujas expectativas, como alega Bourdieu, podem ser reais, mas também, supostas.

478

Em determinado momento de *O prazer é todo nosso*, Lola descreve um encontro casual, cujo desfecho relata:

Depois, enquanto almoçávamos, contei-lhe minha história e disse que eu era Lola Benvenuti. Em certo momento ele falou:

- Sabe quando eu tive certeza de que você era puta? Quando me chupou. Mulher nenhuma faz um oral assim a não ser que tenha tanta experiência como uma. (BENVENUTTI, 2014, p. 59).

Essa passagem é muito significativa para ilustrar o quanto a singularidade, a compostura e o valor do feminino estão atrelados ao seu comportamento sexual. Ao afirmar que “mulher nenhuma faz um oral assim”, o personagem em questão resgata a repressão social direcionada à mulher “do lar” nessas situações. Em outras palavras, uma mulher, para não ser considerada “puta”, não deve ter uma desenvoltura elogiável no sexo. Vale ressaltar aqui que ser mulher, para esse homem, é ser uma mulher inibida na cama, com a sexualidade reprimida; sua singularidade, individualidade e realização sexual, uma vez mais, são predicados que passam pelo crivo masculino, sendo preestabelecidos por uma sociedade que a observa e julga incessantemente.

Apesar de todo pudor e compostura, diante da repressão social realizada sobre a mulher desde sua juventude até o casamento, as narradoras-personagens em questão elaboram narrativas transgressoras numa tentativa de subverter essa realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos questionamentos circundaram e circundam a figura da prostituta ao longo dos séculos. Em *O prazer é todo nosso* e *E se eu fosse puta*, as ressignificações dadas à sexualidade da “mulher” numa sociedade patriarcal, homofóbica e misógina são, além de inquietantes, propiciadoras de um debate necessário a respeito da submissão e anulação do corpo feminino/travesti no âmbito social, enquanto individualidade dotada de singularidades e desejos, dentre eles, sexuais, carnavais e transgressores.



Em comum, as obras possuem autoras com formação na área de Letras – Moira é doutora pela Unicamp e Benvenuto, mestra pela UFSCAR. É importante salientar que as protagonistas das obras, ambas prostitutas narrando suas facetas no universo do meretrício, obtêm prazer sexual o que, certamente, causa desconforto numa sociedade falocêntrica. Cabe, aqui, levantar uma questão importante, indagando se a leitura despertaria a mesma reprovação, caso se desse o oposto, tivéssemos homens narrando suas aventuras sexuais com garotas de programa. O que incomoda mais à sociedade: a manutenção da prostituição ou mulheres que, ao se prostituírem, buscam prazer e realização pessoal?

Ao buscar entender a sexualidade da mulher/travesti do modelo patriarcal, bem como esse corpo feminino como espaço de prazer do outro e, ainda, a linguagem erótica como recurso não atribuído às “mulheres”, ousamos questionar todos esses estereótipos de mulheres, a fim de que a padronização seja abandonada rumo à busca de sua singularidade e realização pessoal, íntima, profissional, familiar, sexual e, claro, erótica.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ª ed. Tradução: João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. A experiência vivida. 2ª ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENVENUTTI, Lola. *O prazer é todo nosso*. Araraquara: MosArte, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica: José Augusto Guilhon Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo, 2016.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

UMA LEITURA DA MATERNIDADE EM *PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN*

Júlia Pires da Rocha¹
Maria Amália Vargas Façanha²

APRESENTAÇÃO

Partindo de uma perspectiva hodierna, ao analisarmos como um todo o cenário de produções literárias realizadas por mulheres no mundo globalizado, constatamos que cada vez mais surgem obras de teor feminista exercendo papéis fundamentais na sociedade atual, colocando sob holofotes questões de vasta primordialidade em um universo controlado majoritariamente pelo homem. Entretanto, no tocante a obras que se utilizam de uma temática protagonizada por dois personagens de gêneros distintos e, a partir disto, desenvolvem um enredo “paralelo” como pano de fundo para críticas correlacionadas a quesitos de maior profundidade na esfera social, são predominantes análises e leituras que revelam a concepção masculinizada do estudo literário, evidenciando a cultura do patriarcado na qual estamos inseridos.

A obra *Precisamos Falar Sobre o Kevin*, escrita pela autora americana Lionel Shriver, surge como oportuno exemplo da tese em questão diante de tal cenário, discutindo principalmente a questão da maternidade, as relações familiares, e a vida da mulher além do papel de ser mãe. Sendo este um ilustre modelo de produção literária que contempla um cenário “principal” (o grave acontecimento envolvendo Kevin e sua família) coexistente com críticas de certa forma veladas a problemáticas enraizadas em nossa cultura, o *best-seller* tem como cerne da questão a relação entre a personagem Eva e seu filho Kevin, construindo o suspense e a dramaticidade da história com base no questionamento sobre o ato de Kevin e o que o levou a tal cometimento.

Com o advento dos debates feministas no âmbito social e o constante desenvolvimento das vertentes críticas literárias iniciadas por mulheres, torna-se pertinente uma proposta de leitura analítica perante os fatos supracitados, visto que a obra promove ao leitor uma completa oportunidade de compreender o papel da mulher no que diz respeito à maternidade e à pressão social vigente no atual sistema, no qual a figura feminina é tida como objeto e alvo de projeções patriarcais concernentes à ideia de ter filhos. Outro elemento considerado alinha-se com o entendimento de Showalter (1994, p.44) sobre teoria baseada em modelo da cultura da mulher, a qual “incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem”.

A indagação fomentadora do presente estudo parte da ideia de que, durante o desenrolar da trama, os fatos são analisados pela perspectiva de Eva Khatchadourian, uma narradora mulher que, para além da tarefa de ser mãe imposta socialmente desde os primórdios da história ocidental, tem como prioridade sua carreira e seu relacionamento. No entanto, inúmeras críticas e análises da obra são difundidas ao público pelo olhar masculino, atribuindo à mãe a culpa pelo crime cometido pelo filho e tomando a criação maternal como principal causa da tragédia.

A partir de tais fatos, constatamos a existência de linhas teóricas que se enquadram na discussão em nível social dentro da obra, entre elas a construção do mito do amor materno e seus efeitos

1 Estudante do curso de graduação em Letras – Português/Inglês, pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: juliarcha@hotmail.com.

2 Professora doutora efetiva dos cursos de graduação em Letras – Português/Inglês e Letras Inglês, pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: amaliafvargas@gmail.com.



na vida da mulher. Nessa perspectiva, propomos neste estudo uma interpretação de acordo com as subsequentes indagações: Eva sente o inexplicável desejo de se tornar mãe, considerado inerente à natureza da mulher? Toda mulher nasce com o instinto materno e a aptidão à maternidade? Seria este um condicionamento natural comum a todas as mulheres? Ou a crença na maternidade instintiva e intrínseca à biologia feminina configura-se como uma construção social? Tais questionamentos irão nos guiar durante a análise dos entraves sociais discutidos pela autora em uma obra de grande repercussão e aclamação mundial.

PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

Em primeira instância, faz-se indispensável uma breve descrição da conjuntura geral da obra, trazendo como elemento primordial as questões concebidas pela autora como essenciais em sua criação.

Através do desenvolvimento do texto literário, Lionel Shriver nos apresenta uma série de cartas escritas pela personagem Eva Khatchadourian – uma mulher de descendência armênia vivendo em Nova York, nos Estados Unidos, e que trabalha viajando ao redor do mundo como influente executiva de uma empresa de guias de turismo – direcionadas a seu marido Franklin Plaskett. Pelo contexto, é possível inferirmos que não há respostas às cartas de Eva, o que nos leva a questionar o porquê de tais tentativas de comunicação e o que existe por trás de cada uma delas. Além disso, nos é dada a oportunidade de observar outros âmbitos da vida do casal, mantendo o grande foco da trama nas questões relacionadas a Kevin Khatchadourian, o primeiro filho do casal que, em sua adolescência, cometeu uma chacina em sua escola. Sendo assim, partimos do ponto de vista da mãe após o ocorrido, vivendo sozinha e impossibilitada de prosseguir com sua carreira devido à revolta da população local pelo acontecimento.

As cartas escritas e enviadas pela personagem revelam narrações e descrições de inúmeros acontecimentos da vida pessoal de Eva, envolvendo ela própria, seu marido Franklin, e seus filhos Kevin e Celia, desde os momentos anteriores à maternidade, abordando o nascimento, infância e adolescência de cada um, até os momentos pós-crime, em que Kevin se encontra na prisão e são relatados os encontros da mãe com o filho em visitas semanais. A partir disso, concluímos que a nós, leitores, é apresentada a visão de Eva sobre os fatos da maneira mais crua possível, através do retrato fiel dos sentimentos, percepções, vontades e interpretações da protagonista em cada momento descrito nas cartas.

Assim, visto que cada correspondência traz um momento específico da vida da personagem – não necessariamente em ordem cronológica dos acontecimentos –, sendo escritas em um período solitário de Eva entre 8 de novembro de 2000 (primeiro capítulo do livro, ou seja, primeira carta escrita) e 8 de abril de 2001 (último capítulo, portanto, última carta), possuímos em mãos um relato da mente da mulher sobre toda a sua vivência, em um processo de análise, recordação, esclarecimento e tentativa de superação que a própria narradora realiza por meio da escrita.

EVA KHATCHADOURIAN: A NARRADORA EM CONTEXTO SOCIAL

Dentro deste panorama, observemos mais profundamente a personagem Eva Khatchadourian. Encaramos aqui uma mulher estrangeira, descendente de família armênia, que construiu sua vida em Nova York, uma das grandes cidades dos Estados Unidos, e se moldou como uma profissional de grande influência na área do turismo. Além de constituir seu lar, neste mesmo país, Eva conheceu seu marido Franklin Plaskett, que exerce um papel relevante na vida da mulher, tanto por fatores pessoais quanto estruturais. Portanto, sua identidade se molda perante horizontes muito amplos, visto que a personagem, vinda de um território situado entre a Ásia e a Europa, vive na cidade mais populosa de um dos países mais conhecidos globalmente, estando na pele de uma mulher estrangeira e independente.

Como mencionado previamente, Eva Khatchadourian é a responsável por apresentar ao leitor a história de sua vida e de sua família, partindo de sua própria perspectiva diante do árduo processo de maternidade vivenciado por ela, culminado em uma grave tragédia – o crime cometido pelo filho Kevin. Diante de tal conjuntura, é necessário ressaltarmos que Eva inicia a escrita das cartas com o intuito de compreender quais foram os caminhos percorridos para que sua vida chegasse a tal ponto, e o que poderia ter ocorrido de outras formas que evitassem determinado fim. Em outras palavras, a personagem utiliza a produção das cartas como uma tentativa de amenizar a culpa originada por forças externas e carregada dentro de si pelo ocorrido, o que nos transporta ao ponto argumentativo referente à forma como a imposição do amor maternal inerente à natureza feminina pode provocar o sentimento de culpa em situações de maternidade condicionada socialmente.

Ao realizarmos a leitura da obra em sua integridade, é perceptível, em inúmeras passagens, mas principalmente nos capítulos que narram os períodos anteriores à primeira experiência com a maternidade, que a personagem Eva sempre teve como prioridade em sua vida as aspirações profissionais. Dentro desse mesmo espectro de planos e almejos, também é possível identificar o valor dado por Eva ao seu relacionamento com Franklin, afinal, ao relembrarmos todo o passado histórico da personagem em situação de dispersão territorial e analisarmos o discurso da narradora, subentende-se que o casamento e o amor vivido com Franklin, homem de nacionalidade distinta à sua, trazia uma carga emocional maior para a personagem em detrimento às demais áreas de sua vida. Partindo da abordagem dos aspectos étnicos da história, podemos explicar tamanha importância dada ao relacionamento, estabelecendo um paralelo com teorias sobre a noção de pertencimento buscada pelo ser humano e estudada pela antropologia:

[...] desde tempos imemoriáveis, sabemos que pertencemos a um grupo e que aqueles que não pertencem a esse grupo são, em consequência, diferentes de nós. Esse sentimento persiste ao longo da história humana evocando constantemente a percepção daqueles que são meus iguais, aos quais se elaboram relações de reciprocidade e confiança, vínculos solidários, e os diferentes, aos quais cabe a desconfiança, o estranhamento e, por vezes, a repulsa. (OLIVEIRA, 2017, p. 95).

482

A partir de tais fatos, nota-se que, diante de todos os aspectos tidos por Eva como primordiais em suas vontades existenciais, a questão da maternidade nunca é mencionada como um desejo pessoal, ou seja, o ato de ser mãe nunca foi algo inerente a ela apenas por ser mulher; o ato maternal manifesta-se através de Eva, portanto, como algo não universal e não predestinado a determinado gênero. Tais pontos são importantes para abordagens futuras pautadas no mito do amor maternal e nas ideias de maternidade compulsória, uma vez que as experiências particulares da personagem com a maternidade configuram visões opostas ao ideal maternal proposto pela sociedade de acordo com princípios patriarcais.

O MITO DO AMOR MATERNO

No que diz respeito ao papel da mulher na sociedade e às funções atribuídas a cada um dos gêneros a partir de um olhar universal, observando-se as heranças sociais firmadas historicamente desde as mais antigas práticas e tradições no âmbito familiar, é notável a existência de uma naturalização da maternidade como algo intrínseco ao ser feminino, independente das vontades da mulher como indivíduo pensante e dotado de poder de escolha. Tal ideia nos induz à questão do mito do amor maternal e da mulher maternal por sua natureza; entretanto, antes de abordarmos diretamente estas vertentes, é essencial falarmos sobre a existência de uma ordenação patriarcal que opera na sociedade de forma a designar papéis específicos a cada gênero e, assim, firmá-los em um projeto de ordem social.

A tradição judaico-cristã foi sempre marcada por uma nítida ordenação, que incluía a clara divisão entre o que era atribuído ao homem e à mulher. Mas a atual e hegemônica pregação cultural exige a mesma rigidez dico-



tomizante de papéis femininos/masculinos (ou da velha moral), ao mesmo tempo que, para melhor adaptação ao cotidiano, a realidade requer grande flexibilidade. Por exemplo, as mulheres devem cumprir hoje todas as tarefas antes desempenhadas apenas pelos homens, mas deseja-se que mantenham todas as suas velhas atribuições e aquela mesma feminilidade a elas atribuída historicamente. (PAIVA, 1989, p. 21).

Vinculando tal análise ao quadro social em que nos situamos, nota-se a constante necessidade de se estabelecer alguma forma de ordenação perante o caos. Paiva (1989, p. 20) argumenta a necessidade inerente à organização social de haver “algum tipo de ordenação, relação entre a ordem e a desordem”, e a associação de tal afirmação à ocorrência de regulamentações e restrições. No que diz respeito ao papel da mulher na pós-modernidade, temos que a ela foram atribuídas novas funções que antes se encontravam restritas à figura masculina, porém sempre associadas às regras e visões preestabelecidas de épocas tradicionais acerca do universo feminino e direcionadas unicamente a elas, tais como as tarefas domésticas, o típico comportamento feminino – bem como a valorização da feminilidade –, e propriamente a maternidade. Evidenciamos, portanto, a grande influência do patriarcado na maneira como as vontades e aspirações da mulher são concebidas pela ótica social.

Ao introduzirmos especificamente a questão da maternidade, tais influências nas decisões da mulher também se fazem presente, em consonância com a pressão social exercida sobre o sexo feminino desde o princípio da história familiar ocidental. Em sua obra acerca do universo da mulher e sua relação com o meio social, Vera Paiva realiza uma pesquisa com mulheres casadas a respeito do processo maternal e as experiências particulares de cada uma com o tema, obtendo as seguintes conclusões acerca da maternidade em contextos reais:

As falas sobre esse tema parecem um diálogo do sujeito consciente com a “natureza”, ou o “destino da carne”, de um lado, e de outro com os “modelos culturais” (rejeitados) e as limitações impostas pelas condições sociais e interpessoais para o exercício da maternidade. O mundo interno reflete a ambiguidade da cultura diante do maravilhoso “mistério da vida”, atributo feminino, e medo da “prisão”, da perda de “igualdade conquistada” depois desse que é o atestado “definitivo” de mulheridade. (PAIVA, 1989, p. 108).

483

Portanto, entrando em contato com vivências reais de mulheres adultas e, conseqüentemente, em posição de cobrança da sociedade no tocante à maternidade, temos que a percepção deste momento por nós, protagonistas do processo, pauta-se, na grande maioria das vezes, na existência de uma influência externa além do instinto “natural” da mulher para tal. Sendo assim, mesmo que imperceptivelmente, os impactos das heranças sociais, bem como as tradições religiosas constituintes da cultura ocidental, são sentidos no âmbito pessoal pelas perspectivas individuais de cada mulher. Além disso, ao admitirmos a existência da pressão social e de um legado histórico que nos destina à sensação de obrigação perante a maternidade, constatamos que a naturalidade conferida ao ato de conceber constrói-se como um mito no íntimo de tais espectros.

No que toca diretamente a questão do ato de ser mãe, inúmeros estudos feministas baseados no viés cultural e psicológico nos direcionam à afirmativa de que a maternidade surge de uma construção social imposta pelas tradições familiares nas relações ocidentais. Partindo de tal indagação, temos a seguinte fala:

A mulher é condicionada, desde a infância, para o seu futuro papel social de mãe e todo seu desenvolvimento é norteado por esse condicionamento, mesmo que ela nunca chegue a ser mãe. A maternidade tornou-se, dessa forma, um instrumento de dominação social da mulher através do controle que o homem exerce sobre suas funções sexuais e reprodutivas. (GRISCI, 1994, p. 31).

Sendo assim, comprova-se a ideia de que a maternidade e os sentimentos atribuídos a ela, os quais são tidos como inerentes à natureza feminina, são na realidade construções sociais emergentes em um contexto

de dominação do homem sobre os demais. Portanto, o legado de culturas antepassadas pautadas em tendências conservadoras, fundamentadas com base em estabelecimentos prévios das funções de acordo com o gênero, reflete-se na contemporaneidade devido a um processo de manutenção das posições de poder no meio social, atuando reflexivamente em inúmeras esferas da vida da mulher.

Nessa perspectiva, os estudos de Elisabeth Badinter (1985) dialogam fundamentalmente com a pauta e com a obra em observação. Ao retratar sua visão sobre as sensações associadas à mulher durante a maternidade, a autora e filósofa discorre a respeito dos equívocos ocorridos no processo de interpretação dos sentimentos maternos, sendo tais concepções deturpadas obtidas segundo uma visão externa ao corpo e à vivência feminina.

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada. (BADINTER, 1985, p. 21).

Seguindo tal prisma, tem-se que a maternidade não é compreendida como um sentimento humano, mas como algo que firma seus alicerces em uma perspectiva animalizada, assimilando as percepções e sensações oriundas da mulher durante o período maternal como um instinto animalesco, um impulso que surge naturalmente nas mulheres ao haver a possibilidade de criação.

No entanto, ao tomarmos como exemplo o romance em análise, assim como os inúmeros casos reais de mulheres que não sentem naturalmente o ímpeto de serem mães ou que não vivenciam a visão romanizada da maternidade, reconhecemos que a prática distancia-se das determinações sociais acerca do âmaggo feminino, corroborando a ideia de que tais percepções constituem um processo de controle do corpo feminino em um projeto de supremacia e submissão estrutural.

484

A MATERNIDADE RETRATADA NA OBRA DE LIONEL SHRIVER

Apoiando-nos no contexto da obra, marcado pela presença de uma personagem principal que vivencia a maternidade, mas que nunca manifestou o desejo “natural” de ser mãe – tido pelo meio social como a normalidade –, observamos a partir daqui o trauma sofrido por Eva diante do crime cometido pelo filho, tendo suas aspirações pessoais confrontadas pela sociedade e pela sua própria relação conjugal desde o cerne da história.

A princípio, faz-se necessário compreendermos as intenções da autora com a construção do romance. Em entrevista para o canal BBC, a escritora Lionel Shriver revela seus propósitos com a elaboração de um texto que apresenta, exclusivamente, a perspectiva da mulher no tocante a assuntos pertencentes ao coletivo feminino, e enfatiza a relação da obra com suas próprias experiências, característica marcante em suas demais criações literárias.

[...] o assunto de verdade é a maternidade. Quando comecei a escrever o livro, eu tinha quarenta e poucos anos e já estava no limite da possibilidade de gerar um filho. [...] Então acredito que toda a minha ansiedade sobre a maternidade e todas as questões em minha mente [...] acabaram entrando no manuscrito imediatamente e se tornaram o assunto principal. (SHRIVER, 2011).

Posto isto, observamos que os aspectos mencionados previamente, relativos às imposições globais diante da maternidade, impactam diretamente a vida das mulheres consideradas dentro do limiar para a gravidez.



A vivência pessoal da autora diante da temática serviu-se de base para a elaboração de um debate sobre o período maternal, manifestando-se como o assunto central da obra sob os olhares mais analíticos. No entanto, tal discurso se vê silenciado diante de críticas masculinizadas e sensacionalistas da obra, moldando as respectivas apreciações pelo prisma do universo criminal, o qual emerge de maneira mais atraente ao público quando comparado à temática da maternidade, devido à estrutura social contemporânea e todas as estratégias de manejo de poder que a cercam. Em tal conjuntura, a escritora Nicole Rodrigues (2010) traz um relato pessoal sobre as críticas literárias em torno do romance difundidas nos meios de comunicação:

Fiquei impressionada com o número de resenhas críticas que resumem este livro a tudo, menos ao seu assunto principal, que não é nenhum dos mencionados acima, mas sim um excepcionalmente honesto e corajoso questionamento sobre a maternidade, sobre a ausência do desejo de se tornar mãe, sobre os receios de assumir responsabilidade por uma outra vida, sobre o medo de falhar, o medo da vida mudar completamente, de perder sua própria identidade para sempre e, acima de tudo, de não saber o que fazer com este questionamento. (RODRIGUES, 2010).

Tal fato explica-se por uma série de fatores e estudos que enfatizam a influência do meio social na cena literária. Diante deste panorama, constata-se que “a literatura, em geral, veicula, maciçamente, um modelo de maternidade, cuja gênese se encontra no discurso dos especialistas, e não no discurso das mulheres, refletindo sua própria vivência [...]” (GRISCI, 1994, p. 30). Dispomos, portanto, de uma afirmativa que elucida as inúmeras interpretações orientadas pela perspectiva profissional e predominantemente masculina, justificando-as a partir dos impactos históricos em todo e qualquer ato humano. Igualmente ao leitor, o autor não se faz imune às intervenções dominantes do mundo externo; os efeitos do processo de dominação e manutenção das posições de poder na sociedade são sentidos tanto no ato de recepção quanto de produção do texto escrito.

485

Inserindo-nos no âmago da obra de Shriver, nos são apresentadas duas experiências da personagem principal com a maternidade: a primeira delas, da qual surge Kevin, caracteriza-se pela ausência de desejo maternal por parte de Eva e pela presença de um grande ímpeto ao investimento na carreira profissional; a segunda experiência se revela de maneira mais positiva, em estágios distintos da vida da gestante e após uma bagagem traumática da primeira gestação. Desta forma, as percepções da personagem podem ser interpretadas como polos opostos, visto que se distanciam tanto pelo fato de a segunda maternidade, de modo consequente, ser vivenciada de forma mais madura, quanto pelos novos desejos e aspirações da personagem, visto que, enquanto seres humanos, somos passíveis a constantes mudanças comportamentais e de pensamento.

No trecho a seguir, retirado da obra em análise, deparamo-nos com a narração de Eva sobre o nascimento de Kevin e o modo como a criança foi vista por ela no momento pós-parto:

[...] no nascimento dos meus dois filhos, deu para divisar de imediato uma tonalidade emocional dominante, como a nota mais alta de um acorde ou a cor em primeiro plano de uma tela. Com Kevin, a nota era o tom agudo e ardido de um apito contra estupro, a cor era um vermelho pulsante, aórtico, e a sensação era de fúria. A estridência e o latejo de toda aquela ira eram insustentáveis, de modo que, à medida que ele foi crescendo, a nota foi baixando para um clangor uniforme de buzina disparada; as tintas do primeiro plano iriam se adensando aos poucos, os tons se coagulariam no negro-arroxeadado apático do fígado e sua emoção predominante passaria da ira intermitente a um ressentimento constante e inflexível. (SHRIVER, 2007, p. 259-260).

Neste momento específico da obra, tem-se a explanação áspera e direta de como a maternidade se introduz na vida da personagem e como tal visão se configura por um ponto de vista negativo desde os minutos primários de contato com a criança, o que destoa das teorias romantizadas concernentes à natu-

reza materna da mulher e confere credibilidade à afirmativa de que tais convicções não passam de construções sociais. Deste modo, cabe ressaltar que tais caracterizações realizadas pela mãe ocorrem devido a uma série de fatores concomitantemente extrínsecos e intrínsecos à personagem, entre eles a ausência do desejo involuntário de ser mãe e as ambições pessoais voltadas ao meio profissional, como posto no seguinte fragmento:

[...] tudo o que me fazia bonita era intrínseco à maternidade [...]. Mas isso tudo era novo para mim. E, honestamente, eu não tinha muita certeza a respeito. Sentia-me dispensável, jogada fora, engolida por um grande projeto biológico que não iniciei nem escolhi, que me produziu mas que também iria me mastigar e depois cuspir fora. Eu me senti usada. (SHRIVER, 2007, p. 67).

Torna-se evidente, portanto, que Eva não se sentia completamente segura e determinada no quesito maternidade, sentimentos os quais transparecem através de seu discurso pessimista sobre todos os aspectos relativos a questões parentais. Dito isto, convém analisar a distinção nas manifestações referentes à segunda gestação da personagem, trazendo uma visão antagônica à apresentada anteriormente a respeito do nascimento de Kevin.

[...] quando Celia veio ao mundo, visualmente talvez estivesse roxa e ensanguentada, mas a cor de sua aura era azul-claro. Fui assaltada pelo mesmo límpido anil que me visitava quando fazíamos amor. Ela não chorou quando nasceu, e, se emitiu algum som figurativo, foi a melodia serena e sinuosa cantada por alguém fazendo uma longa caminhada, feliz com o passeio, que não imagina que haja outras pessoas ouvindo. Quanto à emoção predominante exalada por aquela criatura cega — mãos que não se agarravam ao ar, e sim vagavam, vagavam por ele, a boca, tão logo levada ao seio, sugando meu leite — era de gratidão. (SHRIVER, 2007, p. 260).

486

Constatamos aqui os pontos concernentes às disparidades momentâneas em cada experiência de Eva com a maternidade, mediante a análise do discurso empregado pela personagem. Em dado momento do texto, a narradora confronta-nos com declarações francas a respeito da segunda filha, tornando clara a ideia de um processo positivo, e não destrutivo como o prévio: “Minha segunda gestação foi infinitamente menos restritiva que a primeira e, com Kevin no ensino fundamental, pude me envolver de forma mais completa na AWAP”. (SHRIVER, 2007, p. 259). Dispomos, portanto, de uma fala reveladora no que remete às aspirações do campo profissional e à essencialidade de tal âmbito na vida de Eva, visto que o fato de ser possível dedicar tempo ao ofício em concomitância com a gestação foi o bastante para que convicções pessimistas se desfizessem na psique da personagem.

Por fim, torna-se relevante ressaltar a tentativa de controle da maternidade por parte da esfera social como algo presente na obra e na percepção dos fatos pela própria narradora, atestando a mente de uma mulher cônica dos métodos de manipulação e dominação recorrentes no cenário social, bem como da toxicidade da estrutura patriarcal perante um processo, sobretudo, feminino.

Aquela foi minha introdução à maneira como, cruzada a soleira da maternidade, de repente você se transforma em propriedade social, no equivalente animado de um parque público. [...] O direito de mandar nas grávidas estava sem dúvida a caminho de entrar para a Constituição. (SHRIVER, 2007, p. 68).

Percebe-se aqui, portanto, que os processos dominadores iniciados e mantidos por uma ordem social que visa à prevalência das configurações de opressor e oprimido já decretadas, manifestam-se no fazer literário a partir de recursos linguísticos que denotam a tonicidade crítica por parte da autora, refletindo-a por meio do discurso da personagem sob os parâmetros sociais e patriarcais.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, conclui-se que as numerosas estratégias de disposição, manutenção e conservação dos estados de ordem social, no que diz respeito às disparidades entre os gêneros, ativas na sociedade hodierna, são responsáveis pela construção (e estabilização, à medida que fomenta o surgimento de crenças globais) de paradigmas que agem de modo paralisador no processo de reflexão, pretensão, escolha e realização da mulher, especificamente no tocante à maternidade.

Analisando o presente modelo de produção literária, denominado *Precisamos Falar Sobre o Kevin*, o qual por sua natureza encontra-se sujeito a críticas e análises por aqueles que consomem tal manifestação artística, constatamos que as construções sociais associadas à psique do homem refletem tanto no processo de composição do texto – que por sua vez sucede de técnicas efetivadas por alguém inserido em tal conjuntura e, portanto, suscetível aos parâmetros impostos –, quanto durante a leitura e absorção das mensagens transmitidas por ele. O fato de a obra ser concebida através da espetacularização perante cenas de crime, deixando em segundo plano a discussão acerca da maternidade e os mitos que a rodeiam, justifica-se pelo modelo social em que nos situamos e os impactos causados pelos arquétipos que regem o comportamento e as atitudes individuais.

Sendo assim, o mito do amor maternal, elemento que constitui a essência da obra e analisado neste presente trabalho, manifesta-se como uma construção social de discussão imprescindível no contexto atual, visando à libertação da mulher perante as garras do patriarcado e os regulamentos por ele estabelecidos e impostos em um projeto de ordenação e controle do corpo feminino.

REFERÊNCIAS

487

- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GRISCI, Carmem Ligia lochins. Ser mãe: produção dele, reprodução dela. In CARDOSO, Reolina S. *É uma mulher...* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994, p. 29-51.
- OLIVEIRA, Adriana Capuano de. *Uma questão de identidade! Migrações e pertencimento na dinâmica do mundo globalizado*. São Paulo: Revista USP, n. 114, 2017, p. 91-108.
- PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths... As voltas do feminino*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2.^a edição, 1993.
- RODRIGUES, Nicole. *Precisamos falar sobre Kevin*. Disponível em: <<http://uterovazio.blogspot.com/2010/04/precisamos-falar-sobre-kevin.html>>. Acesso em 21 jul. 2019.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.
- SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Tradução de Beth Vieira e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2007.

FEMINISMOS E LITERATURA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE POESIAS E VERTENTES FEMINISTAS

Juliana Távora¹

INTRODUÇÃO

A palavra “feminismo” vem do francês “*femme*”, que significa “mulher”, pois, não coincidentemente, uma das primeiras manifestações do que hoje conhecemos como Movimento Feminista, surgiu na França do século XVIII, em decorrência da Revolução Francesa (BITTENCOURT, 2015). Somente depois, no século XX, conhecemos a primeira grande manifestação do movimento, conhecida como Sufragismo ou Sufrágio².

Logo, uma das primeiras concepções relacionadas ao Feminismo é que ele corresponde à emancipação das mulheres (SILVA; CAMURÇA, 2010). Porém, atualmente, entende-se o Feminismo como um movimento social pela luta por igualdade dos gêneros, ao mesmo tempo em que se trata de uma teoria crítico-científica (SILVA; CAMURÇA, 2010).

488

Apesar de o movimento e as teorias feministas ganharem cada vez mais força, ainda existe muita desinformação e julgamentos equivocados sobre a temática. A partir destas discussões, surge a necessidade de se “deselitizar” o ensino e o saber científico, como forma de promover o acesso ao saber crítico.

Dessa forma, busca-se meios mais acessíveis: um exemplo são as redes sociais e a internet como um todo, onde há um constante movimento de informações e de conteúdos. Não obstante, as manifestações artístico-culturais são outras formas de acesso à informação e ao conhecimento.

Nesse pensamento, destaca-se a literatura como manifestação cultural, seja de um grupo ou povo (SANTOS, 1987), como forma de acesso e contato com os saberes científicos (neste caso, com teorias feministas) e como espaço para debate e para lugar de fala³ (RIBEIRO, 2017) das mulheres.

Assim, o objetivo deste artigo é analisar as poesias selecionadas de acordo com as teorias feministas, em uma abordagem qualitativa de fundo interpretativista. Considera-se a perspectiva de análise de Moisés (2014), que afirma que texto poético deve ser analisado por sua essência, e não pela forma, e a de Candido (2006), que considera o texto literário como uma “tradução de sentido” ou “tradução do conteúdo humano”, já que no texto está impressa a percepção de mundo de quem o escreveu.

1 Juliana Távora de Mendonça Lima (TÁVORA, Juliana) é graduada em Letras – Francês (UEAP), especialista em Metodologia do Ensino de Línguas e Literaturas Estrangeiras (UEAP) e mestranda e Letras – Literatura (PPGLET – UNIFAP).

2 Movimento feminista do final do século XX, no qual várias mulheres lutaram pelo direito ao voto.

3 Conceito estabelecido por Ribeiro (2017), que teve origem no Feminismo Negro. A partir da ideia Foucaultiana de discurso (sistema que estrutura o imaginário social) entende-se “Lugar de Fala” como o espaço e a vivência que um determinado indivíduo possui em um determinado grupo para falar de um determinado assunto. A autora defende que não se trata apenas do ponto de vista do indivíduo, mas sim das condições sociais que permitiram ou não que determinado grupo tenha acesso a lugares de cidadania e reconhecimento, é necessário partir da localização dos grupos nas relações de poder e considerar gênero, raça, classe e sexualidade. Logo, um indivíduo só possui lugar de fala porque ele se insere em determinado grupo.



FEMINISMOS NO PLURAL?

O Feminismo é um movimento plural, que possui várias expressões e concepções que são chamadas de vertentes. Com o objetivo de didatizar as teorias, a socióloga Sabrina Fernandes (2019) diz que o Feminismo pode ser dividido em epistemologias, metodologias e vertentes.

As epistemologias são determinadas pela localização do sujeito político: Trata-se da experiência e da prática de quem integra o Movimento Feminista e situa sua vivência, como o exemplo do Feminismo Decolonial, Feminismo Negro, Feminismo Indígena, entre outros (FERNANDES, 2019).

As metodologias, por sua vez, são determinadas de acordo com a percepção das demandas sociais do movimento e de como a sociedade interage com elas, por exemplo: Feminismo Consubstancial e Feminismo Interseccional. Por fim, as vertentes são determinadas de acordo com as concepções sobre a origem da opressão da mulher e de como combatê-la, como, por exemplo, o Feminismo Radical, Feminismo Anarquista, Feminismo Marxista, etc. (FERNANDES, 2019).

A divisão de Fernandes (2019), apesar de parecer completa, ainda é muito recente, por isso ainda não há consenso quanto ao seu uso. Porém, uma boa parte das teóricas feministas utiliza as nomenclaturas “vertentes” (RIBEIRO, 2017; BITTENCOURT, 2015) ou “abordagens” (SILVA; CAMURÇA, 2010) para definir as diversas concepções feministas ou os diversos feminismos.

Portanto, a utilização do termo “feminismos” se refere às diversas vertentes do movimento, configurando movimentos com pautas específicas, gerais ou ambas, como tentativa de dar voz às diferentes demandas dentro do movimento.

Este artigo foi construído a partir dessas discussões, propondo-se a analisar quatro poesias selecionadas, objetivando reconhecer em cada uma delas as características que as relacionam ao(s) feminismo(s) e buscando identificar a quais vertentes feministas elas pertencem.

489

ANÁLISE

A análise foi feita da seguinte forma: primeiro apresenta-se a poesia (ou um trecho da poesia) e, em seguida, indica-se a qual vertente ela está relacionada, depois realiza-se a discussão relacionando detalhes da poesia com as premissas da vertente apontada.

Para falar de Feminismo Negro, utiliza-se o poema de Conceição Evaristo (1990):

Vozes-mulheres

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

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

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta

no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

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

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

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ressonância,
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 1990)

490

Em sua origem, o Movimento Feminista foi composto por mulheres brancas, que, em sua maioria, eram burguesas, com o intuito de conseguir o direito ao voto, além de representação política e de direito a estudar. Porém, enquanto as mulheres brancas podiam lutar pelos seus direitos, as mulheres negras ainda lutavam para serem reconhecidas como seres humanos (BITTENCOURT, 2015).

Somente a partir da década de 80 é que as mulheres negras passam a integrar o Movimento Feminista (COELHO; GOMES, 2015) e a construir uma vertente que apresentasse suas pautas mais específicas, como racismo, objetificação do corpo da mulher negra, direitos trabalhistas, entre outros, conhecida como Feminismo Negro.

Nessa perspectiva, a poesia de Evaristo (1990) se encaixa no contexto do Feminismo Negro, expondo um histórico de opressões, de escravidão e de silenciamento das mulheres negras. Pode-se perceber as marcas dessas opressões através dos trechos que falam da voz da bisavó silenciada em um navio (negreiro), da voz da avó silenciada pelos brancos donos de tudo, da voz da mãe silenciada nas cozinhas dos brancos, ressaltando o lugar de subjugação que era/é dado à mulher negra na sociedade racista e patriarcal: escrava, empregada, serviçal.

Evaristo (1990) manifesta sua indignação através da poesia, como um protesto, principalmente no verso “a minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome”. Por fim, é mencionada a voz da filha, que reúne todas as vozes anteriores à dela, em uma referência à ancestralidade, ao resgate cultural. A voz da filha, de acordo com a poesia, é fala e ato, como referência ao lugar de fala (RIBEIRO, 2017) do Feminismo Negro, que fará ressoar “o eco da vida-liberdade”.

Para falar de Feminismo Anarquista, o poema de Hilda Hilst (2017) foi escolhido:



Poemas aos homens do nosso tempo III

Sobre o vosso jazigo
 – Homem político –
 Nem compaixão, nem flores.
 Apenas o escuro grito
 Dos homens.

Sobre os vossos filhos
 – Homem político –
 A desventura
 Do vosso nome.

E enquanto estiverdes
 À frente da Pátria
 Sobre nós, a mordação.
 E sobre as vossas vidas
 – Homem político –
 Inexoravelmente, nossa morte.
 (HILST, 2017)

O Anarquismo é um movimento político e uma corrente filosófica que defende a extinção de qualquer forma de governo, pois acredita que a sociedade existe de forma independente do Estado, sendo este considerado prejudicial à construção da sociedade. Por sua vez, o Feminismo Anarquista ou Anarcofeminismo surge nos anos 60, fundado com base na prática anarquista (VASCONCELOS, 2017).

491

O Feminismo Anarquista é definido como um “movimento de ação, luta e resistência pela emancipação feminina com atuação anarquista, entendendo que a libertação da mulher é intrínseca à destruição do Estado, do sistema capitalista, do patriarcado, das classes e da burguesia” (VASCONCELOS, 2017, p. 54), logo, a crítica ao “homem político”, que Hilst (2017) faz em sua poesia, é uma representação deste movimento.

Da dupla opressão (patriarcado e capitalismo) traduzida no poema, o “homem político” tem ao seu lado outros homens, assim como coloca a “mordação” sobre as mulheres, através de sua dominação⁴ e poder. Para além, o “homem político” deseja e provoca, de acordo com o poema, a morte das mulheres.

Para discutir Feminismo Lésbico, foi escolhido o poema da paraense Janete Lacerda (2008):

Desnuda

O que sou?
 Quando me olhas por debaixo das sobrancelhas
 Viro pó, milhares de partes de mim...
 Estou presa aos teus dedos
 Dentro, reverberando
 Um grito atrás dos meus dentes
 E o momento tu ditas.

4 Segundo Apfelbaum (1979), a dominação é um tipo de relação estabelecida entre dois grupos ou duas classes de indivíduos, de forma a impor limites, sujeição e servidão do dominado para com o dominador, provocando uma desigualdade social estrutural. Relaciona-se com o que Boaventura de Sousa Santos (2016) chama de “tríade opressora”: patriarcado, racismo e capitalismo.

O gelo da parede, meu rosto vira parte dele
Tua mão que me prende uma mecha de cabelo
Enquanto a outra pulsa
E te despes dos velhos pudores
E para ti eu me dispo
Tu despistas
Muito bem
Teu descontrole.

Saio pela rua
Perco-me na reta, me acaba a pista
Mas eu não tenho medo
Eu não sou aquela
Eu serei uma agonia
Resvalando pelo teu ventre
Fazendo curvas no teu bico de seio
Indo e voltando
Partindo e chegando sem fim... (LACERDA, 2008)

O Feminismo Lésbico surge da união de dois movimentos sociais: o Movimento LGBT+ e o Movimento Feminista (SOARES; COSTA, 2012). O Movimento LGBT+ surge primeiramente como Movimento Gay/Movimento Homossexual, em 1970 (FACCHINI, 2003) e só recentemente foi chamado de Movimento LGBT+, de forma a integrar as outras formas de sexualidade e gênero.

492

Os dois movimentos possuem uma história semelhante, de forma que as mulheres lésbicas foram excluídas do Movimento Feminista no seu princípio, sofrendo uma invisibilização semelhante a que as mulheres negras sofreram, por motivos diferentes. De tal maneira que, inicialmente, as mulheres lésbicas foram excluídas nos dois movimentos em que se encaixavam: No Movimento Feminista foram excluídas pelas mulheres heterossexuais, e no Movimento LGBT+ foram excluídas pelos homens gays.

Posteriormente, já criado o Feminismo Lésbico, destacam-se pautas como direito ao casamento entre pessoas do mesmo sexo, direito de adotar, luta contra homofobia/lesbofobia, etc. Assim, a poesia de Lacerda (2008) se relaciona a esta vertente, já que o eu-lírico, identificado enquanto feminino, diz ter atração por outra mulher.

Para além, também destaca-se construções com duplo sentido, que remetem ao ato sexual lésbico. Assim como o verso "Tu despistas/ Muito bem/ Teu descontrole" pode ser entendido como ato de esconder a sexualidade, de estar "dentro do armário", até que o eu-lírico afirma que "não tem medo", que continuará nesta relação, como uma representação de que continuará resistindo contra a homofobia.

E, por último, para refletir sobre Feminismo Interseccional, o poema escolhido foi da autora amapaense Carla Nobre (2013):

Meu jeito

Durante muito tempo
Esse triste sentimento

Machucou a gente
Da culpa ser sempre da serpente

Eva toda vestida e culpada
Medo de amar e ser amada



Durante muito tempo
Abri mão do “meu momento”

Criaram o mito da Ofélia
Esconderam as Adélias

Construíram histórias
Que nos tiraram da memória

Mas fomos nós
Que sempre desatamos os nós

Pintamos cavernas
Invadimos crateras

Enfeitamos o leito
Demos o nosso jeito

Essa culpa, essa dor
É de quem tem medo, certo pavor

Da força, do brilho da mulher
Essa pessoa que sabe o que quer

Não cabemos em novela
Somos cinema, somos tela

Assinamos o divórcio
Comandamos nosso equinócio

Dias e noites iguais
Direito a votar e a sermos sensuais

Ser mulher é tarefa dura
Mas já derrubamos até a ditadura

Façamos o mesmo com o preconceito
Vamos mostrar sempre que temos peito

Novela das nove não é ciência
Não dá nem tanta audiência

Acabe-se com as mocinhas
Sendo salvas e coitadinhas

Mulher atual é cheia de manha
Come o lobo, encara a trama

Mulher da vida real
Atira na cara o maldito sapatinho de cristal
[...]





É uma mulher protagonista
Gosta de estar na pista

Sabe cozinhar, lavar, passar, encerrar, costurar
Mas foi para a rua e de todos os jeitos, sabe mesmo é trabalhar

Não tem medo de encarar desafio
Fazer melodrama não é seu feitio

Gosta dos amores, dos filhos
Mas não abre mais mão do seu próprio destino

Ela é uma mulher vestida de sol
Traz dentro de si um paiol

Sua pólvora é seu sangue, sua luz
Essa mulher briga e seduz

A mulher de verdade, aqui entre a gente
É poderosa como fim de tarde com maré enchente
(NOBRE, 2013)

494

A palavra “interseccional” vem de “interseção”, ou seja, o encontro de duas ou mais linhas, um ponto em comum, e é desta forma que o Feminismo Interseccional pode ser definido: Como um ponto de convergência entre as teorias feministas.

O Feminismo Interseccional reconhece a multidiscriminação que conecta sexo, gênero, classe, raça, etnia, classe social e sexualidade, de tal forma que compreende as múltiplas opressões e concebe diversas pautas inclusivas, das mais gerais às mais específicas (SILVA, 2016).

O poema de Carla Nobre (2013) se relaciona à teoria pois apresenta diversas opressões e estereótipos sofridos pelas mulheres, de forma que considera diversas perspectivas do que é ser mulher. A autora passa por temas cristãos (Eva e a serpente), literários (Ofélia de Shakespeare e Adélia Prado), por visões históricas (“Pintamos cavernas/ Invadimos crateras”), fala da “dor” e do “brilho” da mulher, e até mesmo critica estereótipos femininos, como no trecho “Acaba-se com as mocinhas/ Sendo salvas e coitadinhas”, em que se refere ao estereótipo do sexo frágil e retruca esta premissa afirmando que a mulher atual “come o lobo”, ao contrário da indefesa Chapeuzinho Vermelho ou quando afirma que a mulher “atira o maldito sapatinho de cristal”.

Além disso, aborda a dualidade mulher do lar-mulher do trabalho no trecho “Sabe cozinhar, lavar, passar, encerrar, costurar/ Mas foi feita para a rua e de todos os jeitos, sabe mesmo é trabalhar”, ou no trecho “É uma mulher protagonista”, onde se destaca o desejo pelo protagonismo feminino, uma das pautas políticas do Feminismo Interseccional, ou em trechos como “Direito a votar” e “Mas já derrubamos até ditadura”, que fazem alusão à participação da mulher na política.

Destaca-se também marcas regionalistas amapaenses na poesia de Nobre (2013), como nos trechos “Comandamos nosso equinócio” e “É poderosa como fim de tarde com maré enchente”, fazendo referência ao Equinócio⁵, festa tradicional amapaense e à maré enchente do rio Amazonas (maior rio do Brasil, segundo maior do mundo) que banha a capital do Amapá e que dita a vida de várias pessoas que dependem do rio no seu dia-a-dia.

5 O Equinócio é um movimento anual terrestre, um acontecimento astronômico, que ocorre quando o sol cruza o equador celeste, representando mudanças de estações. É um acontecimento muito representativo e forte para a cultura amapaense, tanto que se transformou em uma festa cultural, sediada em Macapá, única capital brasileira cortada pela linha do Equador.



CONCLUSÃO

Este artigo buscou demonstrar a possibilidade de acesso às teorias críticas feministas utilizando a literatura como meio, através da análise de quatro poemas: “Vozes-mulheres” (EVARISTO, 1990), “Poemas aos homens do nosso tempo III” (HILST, 2017), “Desnuda” (LACERDA, 2008) e “Meu Jeito” (NOBRE, 2013).

Para além, destaca-se o papel representativo da literatura como um espaço para manifestação artística, cultural e política, ou mesmo um espaço de identificação e de representatividade, como meio de dar voz aos grupos invisibilizados, como uma forma de estabelecer e ocupar o lugar de fala.

REFERÊNCIAS

- APFELBAUM, Erika. Relations of domination and movements of liberation: An analysis of power between groups. Cole, 1979. In: HIRATA, Helena [et al.] (org.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. Verbete: Dominação. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BITTENCOURT, Naiara Andreoli. *Movimentos Feministas*. Brasília: Revista InSURgência [ano 1, v. 1, n. 1, jan./jun.], 2015.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- COELHO, Andreza Maria Sá; GOMES, Sansarah da Silva. *O Movimento Feminista Negro e suas Particularidades na Sociedade Brasileira*. UFMA, 2015.
- EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. 1990. In: *50 poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FACCHINI, Regina. *Movimento Homossexual no Brasil: Reconstituindo um histórico*. Campinas: Cadernos AEL [v.10, n. 18/19], 2003.
- FERNANDES, Sabrina. *Sobre feminismos e vertentes*. Tese Onze, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=08A7PD-frxo&t=99s>. Acesso em 19 de julho de 2019.
- HILST, Hilda. Poemas aos homens do nosso tempo III. 2017. In: *50 poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LACERDA, Janete. Desnuda. 2008. In: LACERDA, Janete. *Nuas*. Belo Horizonte: Nova Prisma Editorial, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- NOBRE, Carla. *Meu Jeito*. 2013. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/disticos/4481104>. Acesso em 19 de julho de 2019.
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é: Lugar de fala*. Belo Horizonte: Editora Justificando, 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologias do Sul: Desafios Teóricos e Metodológicos*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q75xWUBI8aY&list=WL&index=35&t=0s>. Acesso em 18 de julho de 2019.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura?* [6. Ed.] / São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- SILVA, Carmen; CAMURÇA, Sílvia. *Feminismo e Movimento de Mulheres*. Recife: SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia, 2010.
- SILVA, Valéria Calvi Amaral. *Da interseccionalidade ao movimento feminista: uma tentativa de conceituação do feminismo enquanto movimento social*. Encontro Latinoamericano [v. 3 n.2, dez.], 2016.
- SOARES, Gilberta Santos; COSTA, Jussara Carneiro. *Movimento Lésbico e Movimento Feminista no Brasil: Recuperando encontros e desencontros*. Santa Catarina: Labrys, 2014.
- VASCONCELOS, Juliana Santos Alves de. *Anarcofeminismo: O protagonismo feminino nas lutas sociais*. Patos de Minas: Revista Alpha [jan.jul.], 2017.

A SUBJETIVIDADE NAS “CARTAS PORTUGUESAS” DE MARIANA ALCOFORADO

Kalita Ferreira¹

APRESENTAÇÃO

Mariana Alcoforado foi internada no Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, para ser freira do véu preto quando tinha apenas 11 anos de idade, no ano de 1651. Após cinco anos vivendo no Convento, torna-se escritora oficial do mesmo, e dessa forma escreve para “Quarenta Horas”, onde eram registrados os fatos mais relevantes que ocorriam no Convento. Anos mais tarde, foi escolhida para ser a escritora oficial daquele lugar onde estava enclausurada, escolha que pode revelar que havia qualidade em sua escrita.

As *Cartas Portuguesas* foram escritas por Mariana Alcoforado em uma época que era muito comum as mulheres entrarem para uma vida religiosa ainda muito jovens. As mulheres que viveram neste período estavam destinadas a casar-se ou a viver servindo em um convento, adotando para si uma vida completamente devota. Mônica Rector destaca as razões de muitas mulheres ingressarem na vida religiosa; são elas:

(1) por vocação, (2) para renunciar ao mundo e ter uma vida mais tranqüila e contemplativa; (3) por segurança, no caso de mulheres cujos maridos se deslocavam para além-mar ou em outras funções militares; (4) para ter um lugar para ser solteira; (5) por um casamento desfeito; (6) para obter autonomia e poder, o que não seria factível na sociedade civil masculina. (RECTOR, 1999, p. 176)

496

As famílias do século XVII eram bastante tradicionais, a sociedade da época era regida pelos padrões patriarcais, onde as mulheres deveriam seguir as regras que lhes eram exigidas. Pelo que se pode encontrar ao buscar informações sobre a época, e mesmo através das *Cartas Portuguesas*, podemos notar que é neste contexto que Mariana Alcoforado está inserida. No entanto, a grande distinção da autora em relação a outras religiosas da sua época, é o fato de Mariana conhecer o oficial francês Chamilly, de forma que não somente se apaixona, mas experimenta um romance intenso e vive este sentimento, onde ela se entrega inteiramente. Porém, anos mais tarde o militar retorna à França e, a princípio, essa separação é amenizada pela escrita das cartas ao seu amado.

As *Cartas Portuguesas* se tornaram um documento bastante relevante para a literatura europeia, pois serviram como ponto de partida para a elucidação de fatos escritos no século XVII. Na descrição de Barthes:

A narrativa é antes de mais nada uma prodigiosa variedade de gêneros, eles mesmos distribuídos entre várias matérias – como se qualquer material estivesse adaptado para receber as histórias do ser humano. Capaz de ser transmitida por linguagem articulada, falada ou escrita, imagens fixas ou em movimento, gestos, e a mistura ordenada de todas estas matérias; a narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, épico, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura (...), vitral, cinema, banda desenhada, notícias, conversação. Além do mais, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em todas as épocas, em todos os lugares, em todas as sociedades; começa com o

1 Esse trabalho trata-se de um recorte do meu Trabalho de Conclusão de Curso. Graduada em Letras Português e Espanhol (UFS). E-mail: ferreirakaah@hotmail.com



princípio da história da humanidade e em parte alguma houve ou há pessoas sem narrativa. (BARTHES, 2009, apud QUENTAL, p.115).

PRODUÇÃO DAS CARTAS

As obras produzidas por Mariana Alcoforado ao longo dos anos se tornaram de grande importância, pois colocam em discussão a condição da mulher na sociedade, assim como todas as discriminações e preconceitos a que as mesmas estiveram sujeitas por muito tempo. Na realidade em que vivia, Mariana podia encontrar o sossego e companhia que precisava para ter alguns momentos só, em leituras que fazia de livros, e para a escrita que realizava. Podemos compreender que as leituras realizadas por Mariana Alcoforado contribuíram de alguma forma para a escrita das Cartas para o Conde Chamilly. Sua obra pode ser considerada um tipo de revelação do desassossego que enfrentava em seus dias, e uma busca por alívio da dor causada pela ausência de uma grande paixão. A obra de Mariana também pode expor um grito existencial, uma espécie de fuga aos muros do convento que a mantinham enclausurada. Em um primeiro momento, podemos observar que nos conteúdos das cartas há uma exaltação do sentimento que pouco a pouco começa a tirar-lhe o sossego, e a produção das cartas vem como uma forma de libertação, de por para fora algo que está sufocando-a. Quando a freira começa a perceber a não correspondência do seu amado, é levada à total desilusão e deixa explícito em sua escrita que sente-se rejeitada de uma forma que ela mesma não compreende a situação que a tomou.

Para a escritora portuguesa Maria da Graça Freire: “Alcoforado é incomparável, pois escreve de maneira profunda, mostrando passo a passo como é o amor de uma mulher.” (FREIRE, 1962, p. 6). Mariana usou a escrita como um meio de sentir como se de algum modo estivesse escrevendo para alguém presente. De acordo com Roland Barthes, “a linguagem nasce da ausência”; (BARTHES 2003, p. 39), isso significa que o sujeito que sente a dor causada pela ausência de alguém, supre essa falta expondo tudo o que sente através da fala ou da produção escrita. É isto que ocorre com Mariana: ela encontra um jeito de expressar tudo o que sente, por meio dos desabafos feitos em suas cartas, mantendo viva a chama da paixão não correspondida. A ausência é a verdadeira motivação do processo epistolar iniciado por Mariana Alcoforado. É como se a produção escrita das cartas pudesse ocupar o lugar da outra pessoa e ela se sente na obrigação de expressar o que sente para encontrar o alívio, dessa forma, sóror Mariana desabafa através da escrita confessional e busca abrandar o desassossego em que vive.

O processo de escrita a que Mariana se dedica pode demonstrar uma maneira que a freira encontrou de transgredir, ou seja, uma forma de ir contra as repreensões sociais. Conjuntamente, esta atitude visa suprir as suas necessidades emocionais e psicológicas, dando escape aos seus desejos, transformando o processo da escrita. Mariana consegue, através das cartas, modificar o olhar da mulher que sempre aguarda ociosa pelo homem, e passa a assumir assim, um papel mais ativo de “escritora”.

A SUBJETIVIDADE NAS CARTAS

Através da escrita de Mariana, conseguimos entender o momento em que ela está vivendo: desassossego, inquietude, saudade e sofrimento, no entanto, claramente conseguimos observar que o enfoque da sua linguagem é a procura pelo alívio de toda a sua dor. A maior preocupação de Mariana é consigo própria, mesmo quando ela se refere ao Conde, demonstra que quer ele por perto porque tem grande necessidade disso naquele momento. Mariana precisa ver o seu amado, pois era ele quem a fazia desfalecer e que a enchia de júbilo, dessa forma, podemos perceber que todo o seu discurso gira em torno dela mesma.

Pois quê? Este desterro a que a minha dor, por mais engenhosa, não sabe que triste nome dar, há de privar-me para sempre desses olhos em que eu via tanto amor, e que me faziam desfalecer, e que me enchiam de jubilo e que para mim valiam mais do que tudo, o que enfim, me bastavam? (ALCOFORADO, 1962, p. 17)

Na obra em questão, a autora Mariana escreve para o seu amado porque sente saudades e isso a faz sofrer. Ao escrever suas cartas, a sóror torna-se sujeito do sofrimento que sente devido à ausência do amado, no entanto, ela utiliza-se da linguagem como uma forma de refúgio para o seu desassossego.

As Cartas de Mariana se referem à sua intimidade, as palavras são o único meio que poderá utilizar para expressar tudo o que sente e contar a sua experiência amorosa. Trata-se de uma visão de si própria, pois ela fala dela mesma para o outro através de suas correspondências, onde expõe todo infortúnio que a ausência do amado lhe trouxe. Assim, há sinceridade presente na obra, por meio de suas cartas podemos chegar a conhecer o íntimo da freira portuguesa.

A própria autora esclarece em suas cartas que espera que, tudo quanto for escrito por ela, seja uma forma de desafogo. Por isso, já não importa qual o destino das cartas, o que importa para Mariana é somente escrever. Depois de tanto sofrer por um amor não correspondido, a freira toma a decisão de escrever porque isto lhe faz bem. Mesmo que Mariana se utilize de cartas para desenvolver a sua escrita, ela deixa claro que não mais se importa com o leitor de sua obra, o que importa é que ela está escrevendo e isso é como um refúgio em meio a todo o desassossego enfrentado por ela: "Sem embargos, não me queixo dos impulsos do meu coração; afeiçoei-me à adversidade e não poderia já viver sem a ventura que achei e de que fruo amando-te mesmo no meio das maiores dores." (ALCOFORADO, 1962, p. 23)

498

Ao escrever suas cartas, a sóror torna-se sujeito do sofrimento que sente devido à ausência do amado, no entanto, ela utiliza-se da linguagem como uma forma de alívio para a sua inquietude. O desabafo realizado por Mariana em sua carta revela que a língua tornou-se a sua confidente, ela encontrou na forma escrita o lugar de confiança para expressar suas dores, conflitos e o sofrimento que sente por consequência da ausência do amado.

A linguagem subjetiva que é usada por Mariana em suas cartas de amor, evidencia a sua busca por alívio através desse desabafo, pois em sua linguagem ela prioriza o sentimento amoroso; no entanto, o seu amado não é mais o enfoque, torna-se somente o objeto de toda a sua paixão. Podemos identificar a subjetividade na produção epistolar de Mariana quando observamos que ela mesma se torna o centro de todo o seu discurso, e expor seus sentimentos e queixas torna-se prioridade.

O gênero da carta de amor é uma maneira romântica de declarar a alguém o que se sente. Mariana escolhe este gênero para expressar-se, porém, nitidamente nas *Cartas Portuguesas* o gênero toma a forma de escritura confessional, ou seja, é a estratégia utilizada pela autora para falar de suas experiências e segredos íntimos, o que nem sempre tem a ver com o indivíduo que lerá a carta, mas, sempre está relacionado com uma intensa busca pelo sossego: "Deixe-me na minha incerteza. Com o tempo espero tirar dela algum sossego." (ALCOFORADO, 1962, p.37)

Para o escritor Pedro de Souza, a subjetividade designa "certo universo imaginário da experiência vivida, em que o indivíduo percebe-se como unidade separada e diferenciada ao lado de outros com os quais partilha o mesmo espaço social de confrontos e coerções". (SOUSA, 1997, p. 11) Ou seja, o indivíduo que participa de um meio social, vive em sua mente um universo diferenciado. Dessa forma, suas experiências e opiniões se distinguem das de outros indivíduos que o rodeiam. Os sujeitos podem partilhar de um mesmo meio social, porém, em sua mente o universo imaginário vai depender de suas experiências vividas até então, o que torna cada indivíduo único.

Mariana faz declarações a si mesma dentro da carta que escreve para enviar ao seu amado, faz também constantes questionamentos sobre a situação em que se encontra, e realiza perguntas, na maioria



das vezes, retóricas, ou seja, sem necessidade de resposta. Ao ler o seu discurso, é como se fosse revelado todo o sentimento da pessoa que escreveu, pois esta se coloca como dona da história que é lida. A autora apenas deseja que os seus sentimentos sejam externados: “Mas então este desespero só é verdadeiro nas minhas cartas? Se te amasse tanto como te tenho dito mil vezes, não era para estar morta há muito tempo?” (ALCOFORADO, 1963, p.30) A sóror lança a pergunta e logo em seguida responde a si mesma, desfazendo a pergunta feita anteriormente, como se ela se autodisciplinasse, criando assim um diálogo consigo própria, onde o centro de seu discurso não é mais o amado, e sim, ela mesma e o sentimento pela qual está sujeita, que a faz sentir-se vulnerável.

Mariana mostra a sua infelicidade com relação a Chamilly, pois percebe que estava disposta a abandonar sua vida religiosa para sofrer por alguém que não faria o mesmo por ela. “E contudo – parece-me que até ao infortúnios de que és o causador, eu tenho apego!” (ALCOFORADO, 1962, p. 17)

De acordo com as palavras de Eni Orlandi, “o discurso de amor pode, em suma, ser considerado um lugar privilegiado da textualização da relação do homem com a sua subjetividade”, pois que “o discurso de amor é um discurso subjetivo” (ORLANDI 2003, p.347).

A escrita de Mariana é característica de alguém que sofreu uma perda e se volta para si mesmo, tentando compensá-la. As Cartas são uma forma de sobreviver e sentir o prazer que o Conde lhe negou.

Um dos quesitos importantes que constitui a subjetividade das cartas de Mariana é a figura da ausência que estabelece todo o processo epistolar. A separação do amado é o que de alguma forma a motiva a iniciar o processo de escritas das cartas. Todas as expressões utilizadas pela autora para se referir a ela mesma, todo o tempo gasto para escrever as cartas de amor e se preocupar em expor cada detalhe do que sente, todas as imagens de desassossego que ela tem enfrentado, são quesitos encontrados em seu discurso amoroso.

499

Enclausurada em um Convento, sem ter tido experiências além da vida religiosa durante a sua vida, e após ser despertada por uma paixão fervorosa, Mariana deixa claro em suas cartas que não quer se ver livre do que sente, mesmo que isso esteja lhe causando tamanho sofrimento e inquietude, no entanto, prefere desfrutar de cada momento, do algo novo que está vivendo, do que voltar à monotonia de sua vida religiosa a qual afirma não possuir vocação.

Logo em seguida à partida do amado, Mariana encontra um desafio pela frente: Buscar plenitude em suas palavras. Dessa forma, ela passa a escrever sobre a ausência e tenta encontrar sentido nos paradoxos sentimentais que a subjetivam. Orlandi (1988, p. 9) deixa claro que a vontade de completude é inerente ao sujeito e a tudo que este realiza, então, sendo o anseio pela completude característico do ser humano, este, busca em tudo o que realiza suprir essa necessidade. Nos desabaços realizados por meio de suas cartas, Mariana busca encontrar o alívio para o seu sofrimento, procura a completude, mesmo em meio à ausência. Em todas as cartas, suas palavras revelam alguém preocupada em realizar algo que a torne completa novamente.

O fato da ausência física do amado acompanha uma enorme esperança de reencontro e, no final, a certeza de há algo do qual não se pode escapar: a separação definitiva. O que a freira faz ao escrever as cartas é algo incomum, pois escreve a uma pessoa que provavelmente nunca lhe responderá, e, mesmo sabendo disso, Mariana continua a escrever, fazendo isso com objetivo de corresponder-se com o seu amado. Mesmo depois de não obter respostas, ela continua a enviar as cartas, remetendo-se a uma pessoa ausente, de todas as formas possíveis.

Podemos observar que a paixão é um sentimento distinto de qualquer outro que Mariana já viveu, visto que isto não era algo comum para uma freira. Conjuntamente, a saudade que sente do amado faz com que o desejo de escrever as cartas cada vez mais seja despertado; ao passo que o sofrimento aumenta, Mariana escreve sobre ela mesma e sobre o que sente. A freira se vê mais apegada à paixão que sente e a

todas as sensações que este sentimento lhe trouxe; vê-se rejeitando completamente a Chamilly por falta de resposta da parte dele, porém, não nega de forma alguma todo o seu amor, demonstrando que não quer abandoná-lo.

Em consequência ao sofrimento excessivo que Mariana vive, ela desenvolve um sentimento de amor e ódio com relação ao seu objeto de desejo, o Coronel Chamilly, e muitas vezes este sentimento conflituoso em suas cartas é transmitido a ela mesma.

Mariana é identificada como o tipo de amante que ama o amor que prioriza o que sente e ignora completamente a ideia de não mais sentir essa paixão que lhe trouxe consequências infelizes. Como já citado, a necessidade de completude é característica do ser humano, porém, para aliviar essa ausência, o indivíduo alimenta ilusões referentes ao motivo da sua incompletude. Na realidade de Mariana, a ilusão que é alimentada, é a de que o seu amado que partiu, sente saudades também.

Há poucas expressões referentes ao outro, porém, quando isso acontece, ela expõe uma imagem de que Chamilly, mesmo que esteja com outra mulher na França, jamais esquecerá a ardente paixão que viveu em Portugal, pois garante que ele nunca será amado da mesma forma que foi amado por ela. Podemos perceber facilmente que se trata de uma ilusão, pois é nítida a falta de interesse do Coronel Chamilly em se comunicar com Mariana.

Segundo o linguista francês Émile Benveniste, a subjetividade é entendida como “a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. (BENVENISTE, 1991, p. 288) Tal proposição como sujeito tem como condição a linguagem: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego”. (idem) A condição de sujeito oferece ao indivíduo inúmeras identidades, porém, ao tornar-se enunciador de um discurso, o sujeito deve optar por uma identidade que mais se adequa à mensagem que será transmitida por ele.

500

A escrita de Mariana é carregada de identidade, pois revela a sua história, e não somente o seu domínio com as palavras, mas toda experiência vivenciada até ali, que despertou nela uma mulher frustrada e não realizada. Quando o enunciador, que é o sujeito de seu próprio discurso, escolhe uma identidade, a linguagem que este apresenta deve se aproximar da identidade escolhida, pois isso o guiará até o fim do discurso. Dependendo da identidade que o sujeito escolher, este poderá expressar-se ou não de alguma forma específica, pois usará uma linguagem que mais se pareça com o sujeito apresentado no discurso.

No caso das *Cartas Portuguesas*, tem-se um sujeito Mariana que se altera entre a forma-sujeito “freira” e a forma-sujeito “amante”. Para a psicologia, o narcisismo é o nome dado a um conceito desenvolvido por Sigmund Freud que determina o amor exacerbado de um indivíduo por si próprio e, sobretudo, por sua imagem. A autora sentia grande necessidade de não expressar apenas um discurso, mas de demonstrar algo a mais, pois ela se revela uma mulher completamente abandonada e, portanto, precisa que alguém escute as suas queixas e desabaços acerca do sentimento que a dominou. A infelicidade de Mariana é algo que está evidente no decorrer de suas cartas, visto que a paixão se tornou muito maior do que ela podia suportar, e mesmo que não obtivesse resposta, ela mesma registra em suas cartas que tudo o que viveu ficará para sempre em sua memória.

CONSIDERAÇÕES

A linguagem subjetiva está tão evidente nas *Cartas Portuguesas* que é possível acompanhar o desenvolvimento das sensações da sóror, quando ela varia seu sentimento de amor para raiva, ou quando sente-se triste, escrevendo em tom de desabaço. “Para Mariana, entretanto, só lhe resta a escrita como forma de escapar de sua imobilidade opressora.” (KAMUF, 1982:63)



As Cartas aqui analisadas têm como foco principal o sujeito Mariana, pois ela assume sua própria identidade quando escreve, e mesmo transgredindo os padrões da época ela não deixa de demonstrar seus desejos e vontades através da escrita: “Importo-me bem, escrevo mais para mim do que para ti. Apenas busco desafogar.” (ALCOFORADO, 1962, p. 27) A autora / personagem principal assume uma linguagem subjetiva quando faz com que o foco das cartas seja ela mesma, o que a torna sua própria confidente.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Tradução Maria da Graça Freire. Rio de Janeiro: AGIR Editora, 1962.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1986.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: *Problemas de Lingüística Geral I*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- FREIRE, Maria da Graça. Apresentação. In: ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962. p. 17-43.
- KAMUF, Peggy. *Fictions of femine desire: disciosures of Heloise*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. 170p.
- ORLANDI, Eni. “Palavra de amor”. In. *Saudades da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- _____. A incompletude do sujeito — e quando o outro somos nós? In: _____. et al. *Sujeito e texto*. São Paulo: EDUC, 1988.
- RECTOR, Mônica. “O amor divino das mulheres na Literatura Portuguesa”. In. DAVID, Sérgio (org). *Ainda o amor*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- SOUZA. Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.





O CONTO DA AIA: TOTALITARISMO E VIDA NUA A PARTIR DA OBRA DISTÓPICA LITERÁRIA DE MARGARET ATWOOD

Kelly Helena Santos Caldas¹
Miriam Coutinho de Faria Alves²

O CONTO DA AIA: ENTRE A DISTOPIA E A FICÇÃO ESPECULATIVA

As aproximações entre o campo jurídico e o campo literário são capazes de possibilitar, por meio da intersubjetividade e da intertextualidade, o encontro do direito contado na literatura. A dimensão criadora, crítica e inovadora da literatura podem ser de grande importância no rompimento de barreiras estruturantes e simbólicas da ciência jurídica. “A literatura é expressiva em criatividade e está sempre às voltas com o incerto, com o inusitado; permite um mergulho no imaginário, no qual o sujeito vive a sua fantasia para após retornar a sua realidade” (STRECK; BONATTO, 2008, p. 113).

Encurtando as distâncias entre vida e ciência, a arte e a literatura possibilitam, por meio da linguagem, a transformação do mundo. Sobre a função criadora e crítica da literatura, André Karam Trindade e Roberta Magalhães Gubert afirmam:

502

Quando se considera o caráter disruptor e crítico da obra literária, há de se levar em conta que ela – ao contrário da obra jurídica – é uma obra de arte, na medida em que se caracteriza pela maravilha do enigma e por sua inquietante estranheza, que são capazes de suspender as evidências, afastar aquilo que é dado, dissolver as certezas e romper com as convicções. A obra de arte produz, mediante a imaginação, um deslocamento no olhar, cuja maior virtude está na ampliação e fusão dos horizontes, de modo que tudo se passa como se, através dela, o real possibilitasse o surgimento de mundos e situações até então não pensados. (TRINDADE; GUBERT, 2008. p. 13)

Com exceção das obrigações escolares, a tradição literária não se destina a fins práticos e materiais. Enquanto bem imaterial, a literatura assume funções tanto para a vida individual e social, sendo a língua a sua grande condutora na criação da identidade e da comunidade. A leitura das obras literárias não deve aos impulsos incontroláveis do leitor, pois elas fazem um chamamento à liberdade de interpretação, à intenção do texto, aos planos do texto e suas ambiguidades. Um mundo aberto, um modelo imaginário de verdades que não se prendem as próprias alucinações no leitor, na medida em que a narrativa registra toda a partitura textual, não se reduzindo à transmissão de ideias morais ou belas. Ler uma obra literária, muitas vezes, leva o leitor a experimentar o espanto, o espasmo, a frustração e o destino.

Neste contexto, torna-se necessário entender a distopia literária, pautada na problematização do presente por meio de um mundo imaginário futuro, que, diferentemente, da utopia, não é possível tornar-se melhor, mais justo e mais livre, pelo contrário, é possível tornar-se ainda mais destrutivo, perverso e desumano. Leomir Cardoso Hilário, ao tratar sobre romance distópico, o compreende como “aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos” (HILÁRIO, 2013, p. 202).

1 UFS/SE

2 UFS/SE



Enquanto a confiança na razão humana do Iluminismo do século XVIII pautou a ideia de utopia, os assombros dos regimes totalitários do século XX pautaram a ideia de distopia. Etimologicamente, utopia e distopia tem origem na palavra grega *topos*, sinônimo de lugar. Enquanto o prefixo *u* significa eu e indica nobreza e abundância, o prefixo *dis* é sinônimo de doença e anormalidade. Assim, enquanto utopia simboliza lugar feliz, distopia simboliza lugar distorcido e anormal.

Por meio da dilatação das tendências do presente, as anormalidades impensadas são retratadas, em todo o seu espanto, no futuro distópico. Enfatizando assim os processos de anulação da subjetividade, de destruição das relações sociais, de massificação cultural, dominação e vigilância total dos sujeitos, as narrativas distópicas projetam as sociedades futuras a fim de propiciar a análise crítica da realidade e seus possíveis reflexos. (HILÁRIO, 2013).

Na primavera de 1984, Margaret Atwood, escritora contemporânea canadense, iniciava os rabiscos da sua obra distópica, quando morava na então Berlim Ocidental. O universo do nazismo, o muro de Berlim, a sensação de constante espionagem foi vivenciada pela própria autora. Por sua escolha, nenhuma tecnologia não disponível foi utilizada em *O Conto da Aia*. Traduzido por mais de quarenta países, transformado em filme, ópera e série, o romance alcançou várias linguagens e adaptações.

No romance, a democracia liberal norte-americana sofreu um golpe de estado e o regime teocrático totalitário assumiu o poder. Os resquícios de desastres nucleares e o lixo tóxico deixaram muitas mulheres estéreis, causando uma redução brusca na taxa de natalidade, razão pela qual os ventres das mulheres férteis tornassem propriedade estatal. Depois de uma lavagem cerebral, elas são levadas às Casas dos Comandantes, designadas para engravidar dos líderes, gerar seus filhos saudáveis e entregá-los aos cuidados das Esposas, mães legítimas. A protagonista central é uma Aia e, de algum modo, uma sobrevivente que conseguiu deixar registrado tudo o que viveu em Gilead.

503

Um romance que trata sobre a vida humana feminina e todos os cálculos e determinações de poder que incidem sobre suas ações e seus corpos. Em entrevista ao *The New York Times*, a autora destacou a atualidade da sua obra:

Elas não são uma reflexão tardia da natureza, elas não são secundárias no destino humano, e toda sociedade sempre soube disso. Sem mulheres capazes de dar à luz, as populações humanas se extinguiriam. É por isso que o estupro em massa e assassinato de mulheres, meninas e crianças tem sido uma característica das guerras genocidas e de outras campanhas destinadas a subjugar e explorar uma população. Mate seus bebês e substitua seus bebês com seus, como os gatos fazem; faça as mulheres terem bebês que elas não podem dar ao luxo de criar, ou bebês que você irá remover delas para seus próprios propósitos, roubar bebês - tem sido um motivo antigo e disseminado. O controle de mulheres e bebês tem sido uma característica de todo regime repressivo do planeta. (ATWOOD, 2017, p. 4-5, tradução nossa)

A ideologia, aparentemente, cristã está por todos os cantos a justificar todas as ações desumanas do regime. As mulheres já não podem mais ler, nem trabalhar. As inférteis, chamadas de Não Mulheres, são enviadas aos campos de concentração ou, a depender das famílias, se tornam Esposas dos Comandantes. As Marthas são as governantas, as Tias são as instrutoras dos Centros de Reeducação e as Aias são os ventres úteis e reprodutivos. No núcleo principal da obra, além de Offred³, está o comandante **Fred Waterford**, equivalente a um ministro, sua esposa, Serena Joy, Rita, a Martha, governantas da família, e o motorista e também espião do regime, Nick.

3 Offred – “Este nome é composto pelo primeiro nome de um homem, “Fred”, e um prefixo denotando “pertencente a”, então é como “de” em francês ou “von” em alemão, ou como o sufixo “son” em inglês sobrenomes como Williamson. Dentro deste nome está ocultada outra possibilidade: “oferecida”, denotando uma oferta religiosa ou uma vítima oferecida para o sacrifício.” (ATWOOD, 2017, p. 3)

Mesmo a obra se passando no futuro distópico, Margaret Atwood não a considera de ficção científica e sim de ficção especulativa. Tal escolha reside no fato de que sua narrativa não parte de tecnologias inovadoras, de coisas interplanetárias, impossíveis de serem concretizadas no plano do real, ao contrário, refere-se a coisas que tem potência de concretização, mas que ainda não aconteceram. (ATWOOD, 2012).

TOTALITARISMO E VIDA NUA: ENTRE HANNAH ARENDT E GIORGIO AGAMBEN

O percurso intelectual da filósofa política Hannah Arendt é crucial para compreender a Idade Moderna e o cenário político contemporâneo. De origem judaica, vivenciou o surgimento do regime nazista, tornou-se exilada e apátrida, até obter a cidadania americana em 1951, mesmo ano em que publicou o livro *Origens do totalitarismo*.

A elaboração desta obra clássica para o pensamento político do século XX teve seu início em 1943, quando a autora tomou conhecimento da existência de campos de extermínio nazistas. Recorrendo a várias fontes literárias, a escritora, detalha com riqueza, informações históricas que influenciaram, antecederam e caracterizaram a situação política do nazismo alemão e do stalinismo soviético. O olhar preciso e de grande densidade histórica traduz-se em uma narrativa, envolvente e crítica, capaz de abordar as revoluções modernas e sua relação íntima com a vida.

Hannah Arendt nasceu em 1906, na cidade de Hannover, Alemanha, e, por ser de origem judaica, conviveu em um meio culto de profissionais liberais judeus. Muito jovem já se interessou por teologia, literatura e filosofia. Frequentou a universidade em Marburgo, onde conheceu o jovem professor Martin Heidegger, com quem manteve relação por toda a vida, com períodos mais próximos e outros mais distantes. No início dos anos 30, residiu em Berlim, onde participou do movimento político sionista e foi presa, escapando para a França, onde conheceu o seu segundo marido. Em 1941, consegue fugir de um campo de refugiados no sul da França, seguindo para os Estados Unidos, residindo em Nova York até sua morte, em 1975. (JARDIM, 2011).

Ao contar histórias sobre os regimes totalitários, Hannah Arendt argumentava partindo de um imaginário próprio da experiência viva de refugiada, onde a preocupação meramente conceitual dá lugar à narração intelectual e emocional dos acontecimentos políticos modernos, sem perder de vista o peso e a significação de cada fragmento relatado. Por meio da reconstituição, a autora traça os antecedentes estruturantes para o sucesso do regime totalitário e para a falência das autoridades jurídicas e políticas de então, bem como para as rupturas que tornaram a brutalidade humana tão central na Era Moderna.

O compromisso com a verdade, mesmo que dura, era para Hannah Arendt uma necessidade inevitável enquanto filósofa e escritora, como se vê, com evidência, no fragmento transcrito abaixo:

A convicção de que tudo o que acontece no mundo deve ser compreensível pode levar-nos a interpretar a história por meio de lugares-comuns. Compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito, ou, ao explicar fenômenos, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência. Significa, antes de mais nada, examinar e suportar conscientemente o fardo que o nosso século colocou sobre nós - sem negar sua existência, nem vergar humildemente ao seu peso. Compreender significa, em suma, encarar a realidade sem preconceitos e com atenção, e resistir a ela - qualquer que seja. (ARENDR, 1989, p. 12)

Dividida em três partes, Antissemitismo, Imperialismo e Totalitarismo, *Origens do Totalitarismo* revela as ações ocultas e subterrâneas que levam o ódio aos judeus, a ideologia racista de um único povo genuíno e de uma raça pura ao ápice da destruição das relações sociais, da instauração da solidão das massas, do terror e da dominação total. "O inferno totalitário prova somente que o poder do homem é maior do que



jamais ousaram pensar, e podemos realizar nossas fantasias infernais sem que o céu nos caia sobre a cabeça ou a terra se abra sobre os nossos pés” (ARENDR, 1989, 497).

Outro autor que se debruça sobre o cenário político contemporâneo é o filósofo italiano Giorgio Agamben. Por meio do método arqueológico paradigmático, investigando o passado, através do *Projeto Homo Sacer*, o mesmo lança as bases do regime biopolítico da reconstrução da história ocidental, aqui também compreendido as bases do direito e a teologia, para, só assim, investigar a politização moderna da vida biológica e a inclusão da vida natural nos mecanismos do poder.

Partindo da antiguidade grega e da duplicidade terminológica dada a palavra vida, sendo *zoé* (a vida biológica – “o simples fato de viver comum a todos os seres”) e *bios* (vida política – “maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo”), o autor investiga a vida nua, ou seja, o ingresso da *zoé* na esfera *polis* e sua importância para entender os tempos modernos, na medida em que inserção é o núcleo originário do poder soberano.

Pode-se dizer, alias que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano. A biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanta a exceção soberana. Colocando a vida biológica no centro de seus cálculos, o Estado moderno não faz mais, portanto, do que reconduzir a luz o vínculo secreto que une o poder à vida nua. (AGAMBEN, 2002, p. 14)

O biopoder estatal, por meio de técnicas de docilização e controle dos corpos, conduz os sujeitos a condições extremas de animalização, produzindo, conseqüentemente, a vida nua, incluída pela própria exclusão. Quando o poder soberano passa a se preocupar com a vida biológica e a saúde da nação cria, ao mesmo tempo, a possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto, ou seja, o direito de vida e de morte, de fazer viver e deixar morrer. “Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal. A vida [...] torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana” (AGAMBEN, 2002, 149).

Tanto Hannah Arendt como Giorgio Agamben, por meio de percursos distintos mas não contrários, analisam a progressiva ocupação da vida biológica no centro da política moderna, transformando radicalmente as categorias políticas e jurídicas.

505

GILEAD: UM REGIME TOTALITARISTA FUNDAMENTALISTA CRISTÃO

Na obra *O conto da aia*, após o assassinato do presidente dos Estados Unidos e o extermínio total dos membros do Congresso, um grupo fundamentalista cristão assume o poder e instaura um regime totalitário pautado na ideologia religiosa, no terror e no domínio total. O regime de Gilead, por meio da destruição da vida política e da vida privada dos, até então, cidadãos, suspende todas as leis positivas e instaura novas verdades incontestáveis, pautadas na história bíblica e nas leis da natureza. O totalitarismo “não opera sem a orientação de uma lei, nem é arbitrário, pois afirma obedecer rigorosa e inequivocamente àquelas leis da natureza ou da história que acreditamos serem a origem de todas as leis” (ARENDR, 1989, p. 513).

Ao declarar adúlteros todos os segundos casamentos e ligações extraconjugais, o regime criou uma reserva imediata de mulheres reprodutivas, para fins de ampliação da taxa de natalidade, já que os desastres ecológicos e acidentes radioativos em usinas nucleares haviam deixado estéril um número significativo de mulheres. Através do terror total e sem qualquer obstáculo pelo caminho, as mulheres reprodutivas de Gilead, chamadas de Aias, eram forçosamente separadas das suas filhas e filhos, sendo estes confiscados para a adoção por casais dos escalões superiores. O argumento para tal ação era religioso, já que a separação conjugal e a relação extraconjugal são ambas imorais para o regime.



As mulheres neste regime totalitário eram divididas em categorias hierárquicas. De forma decrescente, são assim separadas: as Tias, as Esposas, as Marthas, as Econoesposas, as Aias e as Não-Mulheres. Paire sobre estas mulheres, o desenraizamento como a ausência de um lugar reconhecido no mundo e a superfluidade como o não pertencimento ao mundo. A solidão, neste contexto, é essencial ao regime totalitário e acontece na companhia de outras pessoas. Diferente do isolamento, que afeta apenas o espaço político, a solidão incide sobre a vida humana em sua totalidade. (ARENDR, 1989).

No centro de treinamento e reeducação, Centros Vermelhos, as Tias eram encarregadas de transmitir a doutrinação ideológica dos valores tradicionais do regime às Aias, antes do envio destas mulheres às casas dos respectivos Comandantes, a fim de que estas estivessem prontas, passivas e dóceis para a graça divina de ter um útero capaz de gerar bebês saudáveis para o Regime⁴.

Ao assumir o poder, a ideologia totalitária propõe uma realidade mais verdadeira que aquela captada pelos cinco sentidos, chegando a propor um sexto sentido, único capaz de captá-la, sendo este sexto sentido totalmente manipulado e difundido pela doutrinação ideológica, inclusive nas instituições educacionais. (ARENDR, 1989). O centro de treinamento e reeducação em Gilead assume, exatamente, este papel. Neste sentido, a propaganda totalitária visa retirar o pensamento da experiência e da realidade, mentindo de modo global e sistemático e eliminando os vestígios da dignidade humana.

O respeito à dignidade humana implica o reconhecimento de todos os homens ou de todas as nações como entidades, como construtores de mundos ou coautores de um mundo comum. Nenhuma ideologia que vise à explicação de todos os eventos históricos do passado e o planejamento de todos os eventos futuros pode suportar a imprevisibilidade que advém do fato de que os homens são criativos, de que podem produzir algo novo que ninguém jamais previu. O que as ideologias totalitárias visam, portanto, não é a transformação do mundo exterior ou a transmutação revolucionária da sociedade, mas a transformação da própria natureza humana. (ARENDR, 1989, p. 509-510)

506

Uma vez formadas e reeducadas, as Aias eram levadas a casa de um dos Comandantes, membros do alto escalão de Gilead, onde ficariam até gerarem crianças saudáveis para o Comandante e sua Esposa. No dia do nascimento, antes mesmo de cessar as dores do parto, o bebê, se saudável e aprovado, era retirado das mãos da Aia e entregue à Esposa do Comandante, sua mãe legítima. Logo em seguida, a Aia era levada a um novo endereço para engravidar e gerar um novo bebê saudável. "As constantes remoções, demissões e promoções impossibilitam o desenvolvimento do trabalho em equipe e impedem o acúmulo da experiência". (ARENDR, 1989, p. 459)

O medo indefinido e o poder ilimitado são estruturantes do domínio totalitário, criando, ao mesmo tempo, fanáticos e apáticos. A natureza constitutiva do totalitarismo somente ocorre quando há a dominação total dos aspectos da vida e o controle extremo da espontaneidade dos homens. (ARENDR, 1989). "Se a legalidade é a essência do governo não tirânico e a ilegalidade é a essência da tirania, então o terror é a essência do domínio totalitário" (ARENDR, 1989, p. 517). Seja no regime de Gilead ou nas ditaduras de Hitler e de Stálin, a atomização total das massas, individualmente isoladas, constitui a base para o domínio totalitário.

SACRALIDADE DA VIDA HUMANA E POLITIZAÇÃO DA VIDA NUA

O *homo sacer*, figura do direito romano arcaico, estudada por Giorgio Agamben, simboliza a retirada da vida tanto do direito humano quanto do direito divino, onde operam, simultaneamente, a impunidade

4 Para as Aias subversivas ao Regime, as Tias poderiam penalizá-las com a devida crueldade e severidade. Como aquelas mulheres detinham ventres úteis ao Estado Totalitário, suas penalidades eram destinadas para os pés e mãos e estas poderiam ser destroçados sem qualquer obstáculo. Importante destacar que as Tias "tinham agulhões elétricos de tocar gado suspensos por tirar de seus cintos de couro". (ATWODD, 2017, p. 12)



da morte e o veto do sacrifício. Uma vida nem oferecida aos deuses, nem amparada pelos homens, um vida, então, matável e insacrificável, que é pertencente ao Deus e a Comunidade, por meio da dupla exclusão da vida sacra capturada no espaço político da soberania.

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originada da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência a qual se encontra exposto. Esta violência - a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele - não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (AGAMBEN, 2002, p. 90)

A exclusão inclusiva da produção da vida nua ou da vida sacra constitui o conteúdo originário do poder soberano, no qual este exerce plenos poderes. Sem nenhum sacrifício possível, o próprio corpo do *homo sacer* se torna um não lugar, onde a morte se faz presente, num total abandono isento de qualquer resgate. Em Gilead, sejam as Não Mulheres, habitantes das colônias, sejam as Mulheres, aqui compreendida as Aias, são biologicamente politizadas pelo poder soberano, transformando-se o espaço da vida nua, em maior ou menor densidade, em espaço central de interesse político. (AGAMBEN, 2002).

Detentoras de úteros férteis e reprodutivos, unicamente por este motivo, os corpos das Aias eram objeto de “cuidados” pelo poder soberano. Em regra, a vida destas mulheres é supérflua, mas os seus ventres não. Com o intuito de escapar dos campos de concentração e de extermínio, ficar grávida tornava-se objeto de desejo, inveja e cobiça. “Uma mulher grávida não tem que sair, não tem que fazer compras. A caminhada diária não é mais obrigatória [...]. Ela precisa apenas dos exercícios de solo e de treinamento respiratório.” (ATWOOD, 2017, p. 38).

Diante da desobediência das Aias em treinamento, as Tias eram autorizadas a bater violentamente, com cabos de fios de aço com as pontas destorcidas, os pés e as mãos das mulheres, não importando o que fizessem, mesmo que de modo permanente, já que o único lugar do corpo merecer de importância era o útero fértil. Em um dos salvamentos, uma Esposa foi enforcada em praça pública, algo raro de acontecer em Gilead, e matar uma Aia, principalmente se estivesse grávida, era a causa provável da condenação.

As Aias, as Marthas, as Esposas, as lésbicas, os homossexuais, os padres das seitas contrárias ao regime, as velhas e as Não Mulheres sob o regime totalitarista cristão de Gilead, assim como os judeus foram para o nazismo, são referência da nova soberania biopolítica, constituída por vidas meramente matáveis, sem execução capital ou sacrifício. É preciso frisar que o extermínio dos judeus, na Alemanha, e das Não Mulheres, em Gilead, não foi motivado por razões religiosas ou políticas, mas sim biopolíticas.

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. [...] Esse deslocamento de uma medida provisória e excepcional para uma técnica de governo ameaça transformar radicalmente — e, de fato, já transformou de modo muito perceptível — a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição. O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo. (AGAMBEN, 2004, p. 13)

Suspensão o direito, totalmente fora da lei e do controle jurídico, situações factícias com força-de-lei são promulgadas pelo executivo, retirando a cidadania e a identidade jurídica dos indivíduos. A competência

normativa que deveria ser do Parlamento torna-se, neste contexto, exclusiva do Líder regime totalitário. Em Gilead, após o golpe na Casa Branca, matando a tiros o Presidente e metralhando o Congresso, fora decretado o estado de emergência e a Constituição foi suspensa e o que era para ser temporário mostrou-se permanente. Jornais censurados e fechados, barreiras nas estradas, fronteiras internacionais bloqueadas, homens que não eram do exército com uniformes e metralhadoras circulando pelas ruas e mulheres sendo proibidas de trabalhar e de possuir bens foram as primeiras medidas decretadas pelo governo totalitário teocrático.

Por volta das duas horas, depois do almoço, o diretor entrou na sala de transcrição para disquetes. Tenho uma coisa para dizer a vocês, disse ele. Estava com uma aparência terrível; o cabelo desalinhado, os olhos avermelhados e hesitantes, como se tivesse andado bebendo. Todos nós levantamos o olhar para ele, desligamos nossas máquinas. Devia haver oito ou dez de nós na sala. Eu sinto muito, disse ele, mas é a lei. Eu realmente sinto muito. Por quê?, perguntou alguém. Vou ter que dispensar vocês, disse ele, é a lei, tenho que cumprir. Tenho que dispensar vocês todas. Ele disse isso delicadamente, como se fôssemos animais selvagens, sapos que tivesse apanhado num pote de vidro, como se estivesse sendo humanitário. Estamos sendo demitidas?, perguntei. Eu me levantei. Mas por quê? Não demitidas, disse ele. Dispensadas. Não podem trabalhar mais aqui, é a lei. (ATWOOD, 2017, p. 211, grifo nosso)

A esfera pública identifica-se, integralmente, com a esfera privada na figura do Soberano. A tradicional distinção entre o corpo físico e político desaparece, dando origem a uma vida, coincidentemente, biológica e política. A palavra do Führer torna-se lei e a sua vida identifica-se com a própria vida do povo alemão. O campo de concentração, no regime totalitário, transforma-se em uma localização sem ordenamento, um resíduo entre a vida nua e o Estado-nação. (AGAMBEN, 2002)

508

O rio da biopolítica segue de modo subterrâneo e contínuo ao longe da história e a definição dos seus homens (e mulheres) sacros varia a depender da sociedade. No ocidente, o alargamento da vida sacra fez com que a vida nua habitasse o corpo biológico de cada ser vivente, tornando cada sujeito, potencialmente, uma vida nua. O campo não surge bruscamente, ao contrário, parece inexistir na superfície, quando, em verdade, as raízes da vida nua crescem paulatina, silenciosa e continuamente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARENDRT, HANNAH. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Ed. First Paperback Edition. Estados Unidos: Anchor, 2012.

_____. What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump. *The New York Times*, março, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

HÍLARIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, out. 2013. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/27842>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

JARDIM, Eduardo. Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



STRECK, Lenio Luiz. BONATTO, Tatiana: "O Senhor das Moscas" e o fim da inocência. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; NETO, Alfredo Copetti; ROSA, Alexandre Morais da. (Org.) *Direito e Literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria dos Advogados Editora, 2008.

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães. Direito e Literatura: aproximações e perspectivas para se pensar o direito. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; NETO, Alfredo Copetti; ROSA, Alexandre Morais da. (Org.) *Direito e Literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria dos Advogados Editora, 2008.





O NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO: A AUTORIA FEMININA ENTRE OS RIOS TURVOS E DESMUNDO

Larissa da Silva Sousa¹
Vânia Maria Ferreira Vasconcelos²

O ROMANCE HISTÓRICO

Ao contrário da tragédia e da epopeia, o gênero romanesco é uma forma literária relativamente moderna, na qual o romancista revela-se como porta-voz de seu tempo e tem como objetivo atingir e transformar os leitores, consolidando-se como o gênero mais significativo da literatura. Para Lukács (2011),

O romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade. (LUKÁCS, 2011, p.55)

Quando o assunto é retratar fatos e acontecimentos que marcaram as especificidades e/ou os hibridismos culturais de determinadas nações, literatura e história configuram um dos componentes básicos para o estudo da formação de uma identidade nacional. Benedict Anderson (2008) concebe a ideia de nação como um artefato cultural que se define como uma comunidade politicamente imaginada inerentemente limitada e soberana – de onde a fronteira e o território seriam suas demarcações –; que se pensa como comunidade porque se concebe sempre como um companheirismo profundo e horizontal, isto é, uma fraternidade. O Romantismo é um movimento preconizador do individualismo e do nacionalismo para o aparecimento das narrativas de fundação, as comunidades se distinguem pelo estilo com que são imaginadas – de onde surgem as modulações estético-discursivas dos nossos românticos. Com o passar dos anos, as personagens centrais dos romances deixam de ser aristocratas, guerreiros ou grandes homens de aventuras e conquistas, com rígidos códigos de honra e seus valores típicos da nobreza.

Todo romance, como produto de um ato de escrita é sempre histórico, porquanto revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do texto (Baumgarten, 2000). Contudo, no plano dos estudos literários o conceito de Romance Histórico é aquele que atende à configuração apontada por Lukács (2011), sendo narrativas que traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados, valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos, nelas as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas, os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável e, ainda, tem o narrador na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História.

1 Mestrado Interdisciplinar em História e Letras/MIHL/Universidade Estadual do Ceará (UECE). Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: lariiss88@gmail.com

2 Doutora em Literatura Contemporânea pela UNB, Professora Adjunta da UNILAB, Campus dos Malês – BA, pesquisadora membro do Grupo de Pesquisa Vozes Femininas, do CNPq, vice-coordenadora do GT da ANPOLL Mulher na Literatura, professora do Mestrado Interdisciplinar História e Letras – MIHL, da FECLESC/UECE.



O romance histórico questiona tanto a narrativa da história quanto a da ficção. De acordo com González (2019), “o romance histórico é o gênero mais próximo de fazer da literatura narrativa a história-não-oficial dos povos, particularmente dos vencidos a quem a história habitualmente negou voz”. Pesavento (2000) defende que sempre que se cruzar literatura e história, as fronteiras dessas duas áreas do conhecimento acabam se diluindo, tendo em vista a reconfiguração temporal que se estabelece, e considerando que o distanciamento entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido trabalha com o que se denomina de “efeito de real”. Para Lukács (2011),

[...] o romance histórico (...) trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional (...) que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações (...) são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (LUKÁCS, 2011, p. 60).

“Se o texto histórico busca produzir uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia, o texto literário não deixa de levar em conta essa aproximação” (PESAVENTO, 2000) tornando a “história como precondição do presente.” (LUKÁCS, 2011), A relação visceral que elas mantêm diz respeito à própria agência histórica do sujeito perante sua realidade histórica: o romance histórico não se volta somente a si mesmo, mas, ao figurar a realidade de maneira extensiva e com pretensões totalizantes, põe em relevo os próprios pilares que a sustentam e também sua historicidade, mostrando-os ao alcance da ação dos homens comuns.

O NOVO ROMANCE HISTÓRICO

511

O romance histórico nasce no começo do século XIX, como consequência de uma série de circunstâncias históricas e sociais, porém no século XX sofre inúmeras transformações, tendo sua escrita redimensionada em vários aspectos (BAUMGARTEN, 2000). No Brasil isso ocorre principalmente a partir da década de 1970, quando assistimos ao aparecimento de um grande número de romances voltado para a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos, apontando para o que hoje temos como “o novo romance histórico brasileiro”. Diferentemente do que acontecia anteriormente, agora não se tem mais um modelo único de romance histórico, agora as narrativas são constituídas de polifonia de sentidos e de modalidades expressivas.

De acordo com Menton (1993) há seis características que podem ser consideradas marcas para identificar o novo romance histórico: a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas, distorção consciente da história, mediante omissões, anacronismos e exageros, ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, presença da metaficção ou de comentários do narrador, o uso da intertextualidade nos mais variados graus, a presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia, logo a questão se apresenta um pouco redundante. Agora as narrativas ditas “romance histórico” não fazem mais somente uma releitura da história, mas critica a época em que se passou o acontecimento.

Nessa nova fase, as narrativas voltam-se para a recuperação e a escrita da história nacional, não têm mais a pretensão de contribuir para a fundação de símbolos nacionais ou para a construção de uma identidade nacional, ficando constatado, então, que a literatura e história possuem níveis de aproximação. O campo dos estudos literários se abre para pensar as relações entre a literatura e discursos como o da história, da sociologia, da filosofia, do cinema, das artes plásticas e de uma infinidade de outros que busquem questionar o “pré-estabelecido” pelos discursos hegemônicos.

As novas produções ficcionais abrem espaço para temas antes silenciados e, ainda, mostram uma história contínua, a partir da perspectiva de pessoas comuns, e destacam uma multiplicidade de vozes, características recebidas da nova história, dando “voz aos esquecidos, aos excluídos, aos oprimidos, aos vencidos” (ESTEVES, 1998). Desde o século XIX, as narrativas de fundação brasileiras buscam afirmar sua individualidade e identidade para criar uma literatura livre dos moldes europeus. Ao direcionar o olhar para o cânone literário brasileiro, verifica-se que a maior parte das obras históricas são de autoria masculina, mas, aos poucos, as escritoras brasileiras conseguem penetrar nesse campo, e ocupar espaço na literatura, com suas obras de temáticas históricas.

MULHERES CONTANDO HISTÓRIAS: O NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO

Como seria a história se vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem? O romance histórico surge no início do século XIX, mas praticamente não há exemplos de romances históricos bem conhecidos que tenham sido escritos por mulheres. Somente na condição dita “pós-moderna” é que se possibilitou às mulheres escritoras apresentar os fatos da história sobre a perspectiva dos vencidos ou da alteridade, e, deste modo, reverter a história tradicional fundando a história do romance histórico de mulheres. A grande marca desses romances é a conquista do espaço pela expressão da voz feminina. Para Lobo (2002) “na medida em que a mulher se torna agente no mundo de ação, e não objeto passivo do desejo do outro, é natural que ela deseje transmitir sua experiência na ficção”.

512

Hoje, o Brasil possui uma tradição literária extensa no que diz respeito ao romance histórico escrito por mulheres, uma vez que o romance histórico possibilitou que a mulher escritora rompesse com narrativas que se prendiam apenas ao testemunho pessoal, possibilitando aprofundar o olhar sobre a realidade em geral. O romance histórico contemporâneo escrito por mulheres, difere muito dos publicados no passado, necessitando de reflexões cuidadosas, uma vez que, nesses textos, a mulher é o sujeito da enunciação do discurso crítico, a literatura feminina, comprometida em subverter as convenções linguísticas, sintáticas e metafísicas da escritura patriarcal. O questionamento do cânone literário, por exemplo, se amplia e aprofunda a partir da preocupação com a representatividade das minorias, tornando-se um ponto importante para os novos olhares da crítica literária.

Ao observar a história literária brasileira, percebemos como a mulher desde muito cedo sente a necessidade de se expressar, através da escrita, porém é difícil ultrapassar as barreiras da discriminação e da opressão da sociedade patriarcal.

A literatura de autoria feminina no Brasil afirmou-se de forma mais radical na década de 1970, adotando uma visão de mundo, mais pessoal, psicológica, voltada para o eu interior, num diálogo íntimo, numa linguagem introspectiva e elaborada. Seguia, em grande parte, a influência de Clarice Lispector, a grande figura representativa da ficção naquela época. Seguindo, em grande parte, as ideias das estudiosas da questão feminina, a literatura feminina estende-se, com algumas dessas características até os dias de hoje. (LOBO, 2001, p. 108)

Tinha-se a ideia de que para criar um romance histórico era necessário um conhecimento do real do passado brasileiro que só poderia ser revelado por homens ligados a instituições que “guardassem” a verdade sobre a história. Dessa maneira, para a mulher ficava a escrita de textos de memórias, de confissão e de recordação pessoal, justamente devido à dificuldade de acesso ao espaço público das bibliotecas para colherem dados. Porém, com o passar dos anos,

após a ocupação da literatura infantil pela mulher, o que seria presumível de acontecer, pois é uma área contígua ao ambiente doméstico, familiar, educativo e maternal, notamos o aparecimento ou



amadurecimento de livros de ação, após a década de 1990, sob a forma de Romance Histórico (LOBO, 2001, p.108)

Os novos romances históricos de autoria feminina possuem elementos do dito “novo romance histórico” como a palavra fragmentada, a tendência de impregnar a escrita com elementos da oralidade, uso de linguagem simbólica, seguindo os padrões da verossimilhança em relação à realidade histórica, e ainda, as características como mais subjetividade ao analisar as ações das personagens, as protagonistas são mulheres, na maioria das vezes, as figuras históricas são personagens secundárias e os fatos históricos servem de pano de fundo para as ações das protagonistas.

Há um número expressivo de narrativas que podem ser enquadradas nesse conceito de “romance histórico de autoria feminina”, a provável justificativa para tal é o fato de as mulheres estarem cada vez mais dispostas a trabalhar no resgate da história da mulher que foi apagada e deixada no ostracismo pelo sistema patriarcal que ainda hoje insiste em ser renitente. Tanto que é possível observar duas tendências nas narrativas: na primeira, os romances que tratam da formação nacional; e na segunda, as obras que revisam fatos históricos e parodiam temas universais, recuperando personagens históricos femininos esquecidos pelo discurso oficial.

Os romances contemporâneos de autoria feminina possuem personagens da história oficial que interagem com figuras fictícias para reler e repensar o passado brasileiro, como é o caso de *Os Rios Turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira, as autoras fazem da produção ficcional histórica brasileira de modo a representar personagens femininas que fogem às convenções, mas sempre dentro da medida do verossímil, como em *Desmundo*, de Ana Miranda.

513

ENTRE O HISTÓRICO E O FICCIONAL: OS RIOS TURVOS

O romance *Os rios turvos* (1993) reescreve a vida do poeta Bento Teixeira – conhecido poeta barroco, autor da *Prosopopeia* - e o descreve através da percepção de sua esposa, Filipa Raposa, cuja presença nos textos oficiais é quase nula. A autora, a pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, é conhecida por desenvolver a sua obra seguindo dois aspectos: o resgate de fatos históricos e o papel social da mulher enquanto cidadã, tendo outros trabalhos que versam e demonstram o novo olhar sobre a mulher brasileira, para além dos estereótipos de passividade e opressão do passado e da história oficial. Em *Os Rios Turvos* (2003), Luzilá molda um novo Bento Teixeira, apresentado como um homem injusto, possessivo, preconceituoso, machista, assassino e ciumento que condena a esposa pelo fato de ela possuir inteligência, autenticidade, coragem, felicidade verdadeira e competência, elementos que a tornam uma mulher transgressora para sua época.

De acordo com Sousa e Possas (2015), todos os relatos sobre o autor da *Prosopopeia* são nebulosos. Sabe-se que estudou durante parte da juventude em colégios Jesuítas na Bahia, onde mais tarde viria a trabalhar, lecionando aulas de aritmética e outras disciplinas. Dados sobre sua vida, outras possíveis obras e até se ele era realmente um judeu convertido ao Cristianismo ou se era uma artimanha, para não ser perseguido pela inquisição, e ainda se a sua obra pode realmente ser considerada a pioneira do Barroco brasileiro, afinal pode até ter sido escrita aqui, mas foi em Portugal que ela foi publicada. Não se tem nada concreto, o que se sabe, ao certo, é que Bento era uma pessoa de personalidade forte, sempre envolvido em muitas polêmicas por onde quer que passasse. Ao recriar o poeta Bento Teixeira, surge na narrativa uma figura de personalidade contraditória, Filipa Raposa, sua esposa que recebe destaque de protagonista.

Em *Os Rios Turvos* (2003) a grande protagonista da história é Filipa Raposa. Apresentada como uma mulher que detém um considerável grau de erudição: leitora de Gil Vicente, Camões e Ovídio, professora, além de escritora de poemas de amor. Possui, ainda, aspectos físicos bastante peculiares: olhos verdes e cabelos vermelhos.

Pouco se sabe sobre a jovem que passou a ser protagonista deste trabalho. Sem relatos comprovados, nasceu no Espírito Santo onde também conheceu aquele que viria a ser seu esposo. Ao se casarem, foram morar na Bahia, onde a história se passa. Não há nada comprovado sobre Raposa, nenhum documento ou escritos sobre detalhes de sua biografia. O que é sabido é que foi uma mulher intensa, casada com um suposto judeu, muito polêmico. Não contente completamente com a vida de casada, teve diversos amantes. Isso é o que temos de concreto. Porém, mergulhando pelos “*Rios Turvos*” descobrimos uma mulher marcada por uma sociedade preconceituosa e arcaica, o Brasil pós-colonial, trancando as moças dentro de suas casas, impedindo-as de viver. Descrita, com uma aparência “exótica”, de olhos verdes e cabelos de fogo, chamava atenção dos homens por onde passava, fato este que atormentava seu esposo, ciumento e possessivo ao extremo. Entretanto, nem mesmo essa personalidade caótica de seu conjugue a impedia de cometer adultérios em grandes números, diga-se de passagem (SOUSA e POSSAS, 2015, p. 21)

Relata que desde adolescente, ela tinha uma malícia natural: seduzia, com seus olhos belos e verdes, até os padres nos confessionários. Bento quase enlouquece de tanto ciúme e devido às atitudes adúlteras da esposa e dos comentários das pessoas, obriga-se a constantes mudanças. Não suportando mais as traições constantes de Filipa Raposa, Bento mata a esposa e antes de morrer, ainda agonizando ao receber o golpe de faca de Bento, Filipa pede que o marido pegue em uma gaveta do quarto um maço de cartas, poemas que ela escrevera. Filipa sempre julgava os escritos do esposo, dizia a ele que sua escrita era mimética e feita para agradar, e isso sempre deixava Bento irritado, fazendo com que ele se chateasse e a ordenasse ficar calada. E, por isso, mesmo em seu seio de morte, a mulher fez questão de que o poeta lêsse os escritos dela, provando a ele que ela mesmo sendo uma mulher, escrevia melhor que ele.

514

Durante toda a narrativa, as vivências, experiências e sentimentos de Filipa são apresentadas pelo narrador que faz questão de nos deixar sempre em “contato direto” com a personagem. Com a leitura passamos a perceber aspectos da vida cotidiana daquela época a partir do que via e vivenciava a protagonista. O romance a partir de uma ótica feminina, acrescenta maior complexidade psicológica à personagem, discute dogmas da igreja, a vida social e moral do Brasil Colônia, se valendo da trajetória de Bento Teixeira e de sua esposa. E assim um interessante fragmento da história do Quinhentismo brasileiro é recontada pela ficção, para isso a autora se vale de relações intertextuais variadas para construir a narrativa. Já na nota de abertura do romance, é anunciada a presença da intertextualidade:

O leitor atento reconhecerá no intertexto o Diálogo das grandezas do Brasil, o Valeroso Lucideno, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro Gente da Nação, do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, que me fez conhecer Filipa Raposa (FERREIRA, 1993).

As vozes que constituem o discurso de Filipa Raposa denunciam a exclusão da mulher na história do colonialismo brasileiro, por meio da negação da sua sexualidade, criatividade e sensibilidade, pois “não importa o que sua personagem é no mundo, mas acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 46). Com o dialogismo em *Os Rios Turvos*, são desvelados alguns elementos da história do Brasil colonial. O leitor é lançado num espaço geográfico-histórico que o instrumentaliza para conhecer o nordeste do século XVI, suas paisagens, costumes e população. Dessa maneira, o novo romance histórico faz uma releitura da história do período colonial brasileiro, dando voz a grupos que foram silenciados e oprimidos na história oficial, colaborando para recuperar alguns elementos da história das mulheres através do relacionamento de Filipa e Bento.

ENTRE O HISTÓRICO E O FICCIONAL: *DESMUNDO*

A escritora cearense Ana Miranda se destaca por um grande número de obras que obedecem às características do novo romance histórico e revela uma narrativa ficcional inovadora da história do Brasil. As



narrativas da escritora retratam a história das mulheres na sociedade colonial que procurava domesticar a mulher no seio da família, privando-as de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos. Em *Desmundo*, a autora nos apresenta a história de Oribela, uma órfã portuguesa que em 1570, veio para o Brasil, com outras seis moças, para se casar com colonos e garantir a pureza racial dos descendentes de portugueses. Então, a jovem sensível e religiosa, contra a sua vontade, se casa com Francisco de Albuquerque, que a leva para o engenho de açúcar para ser a senhora da casa e a mãe de seus filhos brancos. Oribela carrega consigo o sonho de retornar a Portugal, o que a faz tentar fugir várias vezes da fazenda onde vivia com o marido. A personagem passa por inúmeras adversidades como ser estuprada, abandonada pelo marido e ficar longe do filho, o qual o esposo acreditava não ser o pai biológico, o que lhe acarreta grande sofrimento dentro da narrativa. Os relatos da protagonista são marcados por duas forças: a vontade de Oribela de retornar a Portugal e o desejo da viagem que a leva para longe das terras portuguesas.

[...] mas cada dia me fizeram mais distante de onde fora eu arrancada com muita pena por serem meus pés quais umas abóboras, nascidos no chão, minhas mãos uns galhos que se vão a terra e a agarram por baixo das pedras fundas. Aquele era meu destino, não poder demandar de minha sorte, ser lançada por baías, golfos, ilhas até o fim do mundo, que para mim parecia o começo de tudo, era a distância, a manhã, a noite, o tempo que passava e não passava, a viagem infernal feita dos olhos das outras órfãs que me viam e descobriam, de meus enjoo, das náuseas alheias, da cor do mar e seu mistério maior que o mundo (MIRANDA, 1996, p.15).

E se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra naquele tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para haveremos um varão, seria a mãe Virgem Maria, que Virgem viera eu. Riscou com o pé do sapato um risco grande que ia de um lado ao outro, formou a nave, a capela, a sacristia, o altar, o confessionário, a torre do sino. Ia mandar trazer padre de missa e capelão para viverem na fazenda. Que me deu uma dor de me sentir ficando ali para sempre (MIRANDA, 1996, p. 146).

515

A autora nos descreve, ainda, o momento do encontro sexual entre Oribela e Francisco, quase como em uma denúncia de como era vista/tratada a sexualidade feminina,

Logo se tornou num cachorro que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa, no Mendo Curvo, ou um padre na freira, no mosteiro, arfando, me pegar pelo cabelo, se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa para ser criação de Deus, quem seria que inventou fêmea e macho e fazer uns mais fortes e umas mais débeis que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade, de forma que demorou mais que um torneio, embora fosse demorado de menos, tal era a impressão, a uivar e amiúde, um barco em ondas altas e desmoronou sobre mim (MIRANDA 1996, p.77).

Apontando pela busca da personagem pela autenticidade feminina, livre das leis que regem a sociedade patriarcal, o novo romance histórico se torna um lugar para o rompimento do silêncio que foi, historicamente, imposto às mulheres. Os romances históricos contemporâneos possuem a consciência do poder da representação, da criação de imagens, da narração e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. O romance *Desmundo* foi construído se valendo de um episódio histórico e objeto de estudo de vários historiadores. Seguindo o modelo de romance histórico do século XIX, em *Desmundo* a protagonista e narradora é uma personagem ficcional construída a partir do diálogo intertextual com a carta que Manuel da Nóbrega envia ao rei Dom João, solicitando o envio de órfãs brancas para povoar a nova terra.

“Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, aparados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza

muitas orphãs e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-ão do peccado.” (Trecho da carta do padre Manoel da Nóbrega ao rei de Portugal, datada de 1552)

O romance *Desmundo* possibilita uma reavaliação crítica da condição feminina quando introduz Ori-bela em um espaço histórico e cultural que possibilita a eclosão de discussões sobre relações de gênero. Ainda, há o emprego da maior parte dos verbos no infinitivo, dentro de determinadas falas de personagens, revela, a ideia de atemporalidade, ou seja, as interdições que se declaram a partir desses discursos parecem valer por muito tempo, numa alusão às mudanças lentas estudadas pela história das mentalidades.

ENTRE O HISTÓRICO E O FICCIONAL: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance histórico foi se modificando com o passar dos anos, chegando ao que conhecemos hoje como “o novo romance histórico”, com características e elementos específicos. Desde os anos 1990, houve um grande número de narrativas desse gênero sendo publicadas por mulheres no Brasil, fato que chama bastante atenção de leitores e críticos literários, fazendo com que o romance histórico de autoria feminina abra um novo viés nos estudos literários, uma vez que, por meio deste subgênero, a ficção feminina conquista um espaço singular. Esse novo viés na escrita feminina tem colaborado na busca pelo “sentido” da mulher na história, e outros temas antes ignorados pela ficção e pela história. Dessa maneira, contribuindo para a escrita da história das mulheres. Extraíndo da “desmemória” da história oficial - para introduzir no interior do universo ficcional - temáticas que ficaram à margem das versões históricas escritas pelo patriarcado, como a sexualidade feminina e o desejo da mulher em escrever e ser ouvida pela sociedade.

516

Neste trabalho ganharam destaque os romances *Os rios turvos* e *Desmundo* justamente por apresentarem figuras femininas que se destacam como mulheres transgressoras, questionadoras e capazes de lutar por seus desejos e direitos. Nos romances a verossimilhança para com a História é respeitada, não comprometendo a coerência histórica as mulheres não desenvolvem ações que “traem” a história oficial. Em ambos, as protagonistas são mulheres que viveram no Brasil Colônia e a condição feminina neles é mais do que simples fonte temática: é o elemento que estrutura e organiza a narrativa.

A considerar os tais elementos que caracterizam o novo romance histórico, *Os rios turvos* podem ser classificados como pertencente ao gênero tanto por conta da sua intertextualidade, pela presença de metaficção e heteroglossia, como pela ficcionalização de personagens historicamente conhecidos. Enquanto *Desmundo*, mesmo apresentando algumas características do romance histórico tradicional, é considerado novo romance histórico por apresentar a intertextualidade e a dialogia. Ambos apontando para uma nova versão da história, encontrando nessa “história contada pelos homens” pistas que permitem construir a história das mulheres. Dessa maneira, podemos afirmar que o novo romance histórico de autoria feminina tem contribuído para que a literatura de autoria feminina passe a ser difundida e conhecida, e o mais importante: por meio de escritoras que trabalham para a escrita da história das mulheres.

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Baumgarten, C. (2000). O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, (4), 168-177. <https://doi.org/10.11606/va.v0i4.49611>
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Editora da Unesp, 1993.



Esteves, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.) *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 122-158.

Ferreira, L. G. *Os Rios Turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

González, M.M. *O romance que lê as leituras da história*. In: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo13esp.htm/>> Acesso em: 10/05/2019.

Lobo, L. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: Duarte, Constância lima; Duarte, E. de A.; Bezerra, K. da C.. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Coleção mulher e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2002, v. 1.

Lukács, G. *O romance histórico*. Tradução de Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

Menton, S. *La novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Miranda, A. *Desmundo: romance*. 6. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Sousa, L. Possas, H. "Os rios turvos" de um amor barroco. *Revista Ícone Letras*, 15 (18-26) São Luís de Montes Belos, 2015.

Pesavento, S.J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Ideias*, 21 (33-57) Coimbra, 2000.



ENFIM, HEROÍNAS: A RESISTÊNCIA DAS MULHERES NEGRAS NOS CORDÉIS DE JARID ARRAES

Letícia Fernanda da Silva Oliveira¹

INTRODUÇÃO

A imagem da mulher negra na literatura brasileira foi, em sua maioria, construída de maneira pejorativa, poucas vezes alçando-a a um patamar positivo e raríssimas vezes na poesia ela figurou como musa. Essa imagem foi moldada desta forma, por causa de uma série de fatores, como: o menor alcance social dos negros pré e pós-abolição da escravidão, bem como a escravização em si e a dominação imposta fisicamente e monetariamente pelos brancos. Dominada de tantas formas, o fato de a negra não possuir voz, para poder opor-se aos numerosos estigmas negativos criados pelos autores brancos, fez com que estes retratos negativos se solidificassem no imaginário coletivo da sociedade brasileira. Reforçavam estes estigmas as teorias científicas da época², que legitimavam imagens deturpadas dos negros, com crânio e cérebro menos desenvolvidos e, portanto, como seres inferiores aos homens brancos, estes sim dotados de todas as capacidades para o pleno desenvolvimento de seus corpos e de suas mentes.

518

Esse retrato do negro como um sub-humano fazia com que assim a animalização de seus corpos fosse facilmente aceita pela população. Sendo mulher e negra, o retrato alicerçado na memória popular era amplamente caricaturizado e duplamente marginalizado. Não à toa que uma das imagens mais recorrentes ligadas à mulher negra é a da mulata, estereótipo usado com exaustão para descrevê-la. O termo é definido por Djamila Ribeiro como:

A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*).

Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. (RIBEIRO, 2018, p. 99)

Mas não foi apenas na literatura erudita que a mulher negra se tornou alvo destas distinções, isso ocorreu também na literatura popular. A literatura de cordel, desde seus primórdios, estereotipava as mulheres cujo comportamento destoava das práticas aceitas pela comunidade, e com as negras isso não seria diferente. Estas mulheres estão constantemente aliadas ao diabo dentro deste contexto literário, pois este era um ser que despertava o maior medo aqueles que viviam os preceitos católicos. O uso dessas imagens servia também para reforçar estigmas já vigentes dentro do contexto de recente abolição da escravatura, em que os negros foram totalmente deixados às margens da sociedade.

Sendo uma mulher negra estaria, portanto, duplamente estigmatizada, algo que pode ser averiguado no folheto de cordel *A negra da trouxa misteriosa procurando tu* (1971), de Rodolfo Coelho Cavalcante, que retrata uma “negra horrorosa”, que carrega consigo “uma trouxa pesada/ Dos usos do mundo inteiro”, enviados por Satanás. Seriam estes:

1 UNESP-Assis – FAPESP

2 As teorias raciais eugenistas, que pregavam que o progresso da sociedade brasileira seria possível somente quando a raça branca eliminasse os vestígios negros e africanos da nossa sociedade.



Minissaia, Soutien,
Vestido curto, lascado,
(...) Esmalte roxo e encarnado
Peruca curta e comprida,
Elixir de Longa Vida
Pra homem velho, cansado.

Lápis para sobrancelhas,
Maiô para banho de mar
(...)
Maconha – a erva maldita,
Patuá de macumbeiro
De mulher ganhar marido
Oração de feiticeiro,
Do inferno o panorama,
Retrato de “mulher-dama”
Língua de cabra estradeiro.
(...)
Havia dentro da trouxa
Orgulho, ódio, ambição,
falsidade, hipocrisia,
Homicídio e sedução,
Sequestros e utopias,
Calúnias e vilanias,
Luxo, prostituição! (CAVALCANTE, 1971, p. 2-4).

519

Outro cordel que apresenta a mulher negra de maneira diabólica é *A peleja de Severino Borges com a negra Furacão* (s. d.), de João José da Silva:

Houve palmas para Borges
Que estrondou no salão
Nisso o espaço agitou-se
Projetou-se um furacão
E apareceu uma negra
Com uma viola na mão

Tinha dois olhos de fogo
Os beijos dependurados
A voz estrondosa e rouca
Os braços desaprumados
E conduzia na testa
Dois chifres agigantados

Todo o povo horrorizou-se
Com essa estranha figura
Parecia uma visão
Quando sai da sepultura
Ou a mãe da praga preto
Em forma de criatura. (SILVA, s. d., p. 6)

É perceptível que a mulher age nestes folhetos como a intercessora diabólica, trazendo para o mundo terreno tudo que poderia perturbar a ordem vigente, ou então representada como o próprio diabo, com “dois chifres agigantados” na testa. Recorrente no imaginário coletivo, a construção da imagem da mulher demonizada teve origem no contexto da Inquisição, instituição que instaurou a caça às bruxas, destinando-as ao destino cruel de serem queimadas vivas, mas que, além disso, foi também um período determinante para a diminuição dos direitos sociais femininos, como assegura Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017).

Essa imagem da mulher bruxa e feiticeira permanece viva no imaginário coletivo lusitano, que ao deparar-se com as práticas religiosas dos africanos que escravizavam em suas novas colônias, associam estas atividades desconhecidas ao demônio, como forma de amedrontar os cativos. Fato é que, por mais que os jesuítas tenham se esforçado para converterem os negros ao catolicismo, ocorre um lento processo que culmina com o sincretismo religioso.

Seguindo este breve panorama de algumas das representações acerca da figura da negra na poesia popular, é possível constatar então que estas imagens das mulheres foram fundadas em ideologias racistas e sexistas, que foram sendo perpetuadas com o passar dos séculos. Em seu artigo “O mundo como representação”, Roger Chartier observa que:

As formas de teatralização da vida social (...) dão o exemplo mais manifesto de uma perversão da relação de representação. Todas visam, de fato, a fazer com que não tenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente. (CHARTIER, 1991, p. 185)

520

Portanto, é possível constatar que existe uma diferenciação entre o que se representa e o que é representado, criando-se uma relação arbitrária entre estes dois elementos. Um destes dois elementos, sempre o mais poderoso, torna-se “responsável” por esboçar um retrato daquele que tem a sua voz ausente, capaz de criar esta imagem da maneira como melhor lhe convém, e não ao *Outro*, que deve permanecer em um estado de menoridade e passividade, sempre em estado de dependência por não possuir o seu próprio direito à fala.

A mudança ocorre somente com a busca pela autorrepresentação, com autores importantes como Cruz e Sousa, Luís Gama e Lima Barreto, que possuíam um posicionamento bastante engajado acerca da própria negritude, das consequências da escravidão e contra a opressão racial. Torna-se bastante significativo também o momento em que as mulheres negras começam a reivindicar a própria voz no âmbito literário, em que, como afirma Douglas Rodrigues de Sousa (2015), ocorre um duplo devir literário: o negro e o feminino. Segundo ele:

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira (ALVES apud SOUSA, 2015, p. 88).

Portanto, a mulher negra, ao dedicar-se à sua própria *escrivência*,³ busca posicionar-se como sujeito e dotar a sua voz e escrita de um posicionamento político e afirmativo. Desta forma, quando autora, a mu-

3 Termo cunhado por Conceição Evaristo “a partir do que a escritora se vale da ideia de que os escritores (as) negros/as escrevem com base nas suas leituras de mundo, não apenas como um simples fazer literário que parte da motivação poética, assim como também um caráter político desta. A palavra surgiu na *Conferência de Escritoras Brasileiras*, em Nova York, em 16 de outubro de 2009, no seguinte contexto do discurso da autora: “A nossa ‘escrivência’ não pode ser lida como história para ninar os da Casa Grande e sim para acordá-los de seus sonos injustos” (apud SOUSA, 2015, p. 81).



lher negra busca dessacralizar a imagem pejorativa que se construiu sobre ela, uma imagem que permite que ela seja a maior vítima das violências cotidianas e dá o aval para a sua permanente subalternidade. Tendo a sua própria voz pode opor-se à “perversão da representação” citada por Chartier e criar um retrato autônomo sobre ela e o grupo que representa.

A POESIA POPULAR DE JARID ARRAES COMO LUGAR DE LUTA

Para exemplificar o que essas mudanças trazidas por essas Outras vozes, antes renegadas, trouxeram de contribuição para a literatura, escolhemos como objeto de estudo deste trabalho a autora Jarid Arraes e a literatura de cordel engajada que a poeta produz. Ligada intimamente aos versos populares, bem como à literatura, é possível afirmar que este fazer literário é também o lugar de vida⁴ da autora, como definiu Conceição Evaristo (2005, p. 7).

Nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri (CE), em 12 de fevereiro de 1991, Jarid Arraes é escritora, cordelista, poeta e autora dos livros *As Lendas de Dandara* (2015), *Heroínas Negras Brasileiras* (2017) e *Um buraco com meu nome* (2018). Tem também mais de 60 folhetos de cordel publicados, divididos em importantes categorias como: questões raciais, questões de gênero, LGBT etc. É curadora do selo literário Ferina, atualmente vive em São Paulo (SP), onde criou o Clube da Escrita Para Mulheres. A criação do selo Ferina surge como forma de demonstrar que fazer literatura é também um ato político, e que ter consciência disso faz diferença em todos os âmbitos de sua vida.

Ao mesmo tempo em que Jarid assumiu o ofício por causa de uma herança cultural familiar, sendo filha e neta de cordelistas, Hamurabi Batista e Abraão Batista, respectivamente, essa tomada de voz também busca representar uma gama de minorias, injustiçadas socialmente. Além disso, há a sua própria autorrepresentação, pois é uma “mulher negra, nordestina, gorda, bissexual, feminista, tatuada, autora de poesia popular, questionadora do mercado editorial tradicional, é estigmatizada pelos diversos cenários em que circula” (FONSECA, OLIVEIRA, 2018, p. 211).

Como afirma Lúcia Osana Zolin (2005, p. 275), o cânone ocidental foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das minorias sexuais etc. Portanto, as vozes dissonantes desse discurso oficial estariam relegadas a uma invisibilidade histórica. Tal fato não é diferente do que ocorreu no ambiente poético do cordel, em que as vozes de maior destaque sempre foram as dos homens, que propagavam suas crenças morais e os preceitos patriarcais. Portanto,

(...) as produções de mulheres permanecem deixadas à margem de uma poesia que é marginalizada pelo mercado editorial. O que demonstra que existe uma situação de hierarquizações auto atribuídas. Ou seja, o mercado editorial inferioriza os poetas de cordel, que, por sua vez, inferiorizam as produções femininas, buscando mantê-las em um estado de menoridade perante a hegemonia masculina. Isso é percebido pelas poetisas em questões referentes ao espaço que (não) encontram no cenário do cordel, pelas formas como são tratadas, pelos manifestos de “apoio”. (FONSECA, OLIVEIRA, 2018, p. 200)

Dessa forma, é perceptível que as vozes femininas estão sendo o tempo todo contestadas e/ou diminuídas pelos homens de diversas formas, mesmo no caso de grandes poetisas já reconhecidas no meio literário. Quando surge uma voz potente como a de Jarid Arraes, que desde o seu primeiro folheto questiona o papel que sempre foi atribuído às mulheres, há um claro propósito político na maneira como ela vai

4 “(...) pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*.” (EVARISTO, 2005, p. 7).

constituir a sua produção. Requerer o protagonismo que sempre foi negado às mulheres negras faz com que ela seja além de uma mulher-poeta também uma mulher-política, pois faz de seus versos uma escrita militante, dando protagonismo às mulheres negras que a historiografia oficial, bem como a literatura, sempre buscou apagar. Sua escrita ultrapassa o lugar de vida e se torna o lugar de luta.

A RESISTÊNCIA DAS HEROÍNAS NEGRAS DE JARID ARRAES

Publicado em 2017, o livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* é composto, como realça o subtítulo, por quinze cordéis biográficos que falam sobre importantes mulheres negras brasileiras. Podendo estas ser divididas entre: abolicionistas, políticas e escritoras. De forma geral, são cordéis que retratam a luta dessas mulheres para que elas e seu povo fossem libertos das opressões causadas pelos homens brancos.

Como afirma Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008, p. 28), a desalienação do homem negro só poderá existir quando ocorre a tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Liberar-se seria, portanto, conseguir o afastamento dos arquétipos e estereótipos raciais criados pelos brancos. No caso das mulheres negras brasileiras, ao refletirmos sobre quais seriam esses estereótipos, podemos pensar em como a mulata representa a sexualização, enquanto a mulher negra de pele retinta é vista como força de trabalho.

Abdias Nascimento ressalta o caráter misógino de um ditado popular que diz “Branca para casar, negra para trabalhar, mulata para fornicar”. Em seu livro *O genocídio do negro brasileiro* (2016, p.75), ressalta como a mulher negra foi o indivíduo que mais foi prejudicado pela colonização portuguesa, sendo que esse prejuízo se estende até a contemporaneidade, em que essas mulheres ainda representam o grupo mais vulnerável às violências sociais.

522

Ao escrever seus cordéis, o que Jarid faz é recusar esses arquétipos e estereótipos, subvertendo-os. Faz uso dessas biografias que cria para negar a diminuição das mulheres negras e a falta de importância social que lhes foi dada pela historiografia oficial. É por exemplo em “Aqaltune”, que nega que as mulheres aceitassem passivamente o papel de escravas reprodutoras, fato que as aproximava mais dos animais do que de qualquer humanidade:

Foi vendida como escrava
Chamada reprodutora
Imagine o pesadelo
Que função mais redutora
Pois seria estuprada
De escravos genitora.
(...)
Imagine quantos filhos
Aqaltune teve então
Tudo fruto do estupro
Fruto de violação
E ainda eram tomados
No meio dum sopetão. (ARRAES, 2017, p. 28-29)

Conforme se desenvolvem os versos, sabemos que Aqaltune não somente não aceitou esse destino, como fugiu, grávida, para o quilombo de Palmares. O quilombo então, além de protegê-la, seria também um lugar em que são reafirmadas as tradições africanas e a ancestralidade, bem como um território em que sua realeza seria reconhecida, tendo em vista que no começo do cordel é explicitado que a personagem seria uma princesa no Congo. Seu filho seria Ganga Zumba, pai do importante guerreiro quilombola Zumbi



dos Palmares, o nome mais conhecido dentro da historiografia brasileira quando falamos sobre as revoltas negras contra a escravização.

Outra personagem ligada à Zumbi dos Palmares é Dandara, também retratada por Jarid Arraes neste livro em um cordel homônimo. Muito pouco se sabe oficialmente sobre ela e as histórias que a cercam existem mais em caráter lendário, mas Dandara é uma personagem importante para demonstrar a recusa de um papel submisso dentro dessa organização quilombola:

Mas Dandara não queria
Um papel limitador
Ser a mãe que cozinhava
Tendo um perfil cuidador
As batalhas lhe chamavam
E seus olhos despertavam
Pelo desafiador.
(...)
Um fator que se destaca
É o seu radicalismo
Pois não aceitava acordo
Com senhores do racismo
(...)
É por isso que Dandara
Tinha fé no guerrear
Confiava nas batalhas
Para tudo transformar
A paz só existiria
Pelo que conquistaria
Para a todos libertar. (ARRAES, 2017, p. 48-49)

523

Lendo estes versos é possível perceber como a personagem representa a resistência contra o sistema escravocrata, não aceitando acordos em benefício próprio ou apenas de sua família. Luta para emancipar todo o seu quilombo, bem como o povo negro. Em outros versos, a autora mostra que Dandara não assistia passivamente as ações do quilombo, pois fazia também parte dos arrombamentos às senzalas e de queimadas nas plantações dos senhores, tudo para que assim o quilombo se tornasse mais poderoso e ganhasse novos habitantes, gerando medo nos brancos.

A busca pelo poder e resistência surge também em outro cordel, mas este retratando uma mulher negra muito mais perto da nossa realidade, Carolina Maria de Jesus. A escritora, que era catadora de lixo e moradora da favela do Canindé, buscava por meio da escrita sobreviver às intempéries da realidade que a cercava.

O que mais ela gostava
Era ler, era escrever
Sendo maior passatempo
E registro do viver
Nas palavras mergulhava
Para assim sobreviver.
(...)
Tudo que assucedida
Na favela onde vivia
Carolina prontamente



Em relatos escrevia
Irritando seus vizinhos
E causando agonia. (ARRAES, 2017, p. 38-39)

Carolina retrata a dureza da fome e da miséria, e resiste, em seu diário, dia após dia, com a esperança de que em algum momento as coisas melhorem. Não desiste de acreditar que seus diários são importantes e que sua voz será ouvida. E tenta sobreviver e manter também os seus filhos vivos.

Muitas vezes é com surpresa que encaram que uma mulher negra saiba ler e escrever, ainda mais dentro do contexto em que vivia, mas ela não só sabia, como faz uso desses artifícios para se manter sã em meio a um contexto de imenso sofrimento, fato exposto com crueza em seu livro *Quarto de despejo*:

Sua obra era importante
Pela vil realidade
Que ali estava exposta
Tal ferida da cidade
A favela e a pobreza
De Carolina a verdade. (ARRAES, 2017, p. 40)

Outra autora importante e que reflete a maneira como as mulheres negras não aceitaram passivamente o papel que a sociedade branca tentava lhes dar foi Maria Firmina dos Reis, autora do romance *Úrsula*, publicado em 1959.

524

Maria Firmina dos Reis
De mulata foi chamada
Mas renego esse termo
Pra gente miscigenada
Reconheço-a como negra
Sendo assim bem nomeada. (ARRAES, 2017, p. 107)

Assim como falamos anteriormente, o termo mulata é racista e, portanto, deve ser contestado. Em seus versos Jarid deixa claro o incômodo que causa à comunidade negra. Em relação ao cordel, a poeta demonstra que Maria Firmina, uma negra livre, vivendo já perto do encerramento da escravidão, era inteligente e esforçada:

Uma forma que encontrou
Pra política exercer
Foi na arte literária
Que ela veio a escrever
Contos, livro e poesia
Tudo pronto pra se ler.
(...)
Como *Úrsula* chamou
Seu romance publicado
E na História brasileira
O seu nome está gravado
Como sendo a pioneira
Desse estilo já citado

A primeira romancista
Que foi negra e nordestina



Soube usar com esperteza
O fulgor de sua sina
Trabalhou suas palavras
Mesmo sendo nordestina. (ARRAES, 2017, p. 108-109)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com os cordéis escritos por Jarid Arraes, fica explícito o antagonismo entre estes, escritos já na década de 2010, e aqueles, escritos no século passado. Se anteriormente, aos moldes dos preconceitos raciais e de como a literatura desprezava os negros, os cordéis teciam retratos negativos acerca dessas mulheres, o que vemos na escrita de Jarid é o extremo oposto, em que as mulheres agora figuram como heroínas, mulheres admiráveis e com feitos grandiosos.

Quebrando a hegemonia do pensamento vigente no cordel até então, Jarid tece retratos de resistência, colocando essas mulheres não só como retratos esvaziados, mas como sujeitos de suas próprias narrativas. São mulheres ousadas, que desafiam o status quo e a sociedade que tenta lhes oprimir. A resistência está, portanto, até nos mínimos detalhes de suas histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A negra da trouxa misteriosa procurando tu*. Salvador: s. n., 1971.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 173-191, Jan./Abr. 1991.
- EVARISTO, Conceição. "Gênero e etnia: uma escrevivência de dupla face". In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (orgs). *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Idéia/Editora Universitária, 2005.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FONSECA, M. G. C.; OLIVEIRA, L. F. S.. Feminismo negro na poesia de cordel de Jarid Arraes. In: GONÇALVES, J. S.; TRINDADE, V. C.; MACHADO, F. V. K.. (Org.). *Dar-se a ver: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da comunicação*. 1. ed. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2018, p. 199-217.
- GONÇALVES, Bianca Mafra. Por uma Herstory de Cordel: Entrevista com Jarid Arraes. *REVISTA CRIOLA (USP)*, v. 1, p. 497-508, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, João José da. *Peleja de Severino Borges com a negra Furacão*. Sem local: sem nome, sem data.
- SOUSA, Douglas Rodrigues de. A mulher negra no contexto da literatura afro-brasileira: a escrita de si e a reinvenção do sujeito negro feminino. *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v.3, n. 1, 2015, 75-98.
- SOUSA, Francinete Fernandes de. *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular nos folhetos de cordel*. Tese de Doutorado, UFPB, 2009.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T., ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005. P. 275-283.



A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MULHER: RESSIGNIFICANDO O CORPO E A SUA RELAÇÃO COM A NATUREZA EM GRACE NICHOLS

Letícia Romariz¹

APRESENTAÇÃO

A mulher na sociedade ocidental ocupa um lugar inferior na escala social. A opressão feminina pode ser vista através das representações que mais comumente aparecem em torno da imagem da mulher. Uma das formas de controle das mulheres é a restrição de seus corpos, pois eles são o principal meio de manifestação das identidades de um ser.

A associação das imagens da mulher com símbolos ou metáforas da natureza está na base da opressão de ambas, consideradas inferiores ao homem e à cultura. A crença em uma passividade e incapacidade de ação das duas é o principal motivo - ou justificativa - para a manutenção de suas submissões.

Essa crença foi construída através do processo de colonização, o qual necessitou de oprimidos para alcançar seus propósitos expansionistas patriarcais. De tal maneira, tanto a natureza quanto a mulher foram exploradas e colocadas em papéis sociais inferiores por homens brancos europeus que desejavam ter controle sobre a terra e o sobre os corpos femininos.

526

Um dos caminhos para questionar - assim desestabilizando e, por fim, subvertendo - tal ordem é re- vendo a relação da mulher com a natureza. Ao transformar tal relação de um lócus de opressão em lócus de transgressão por meio da ressignificação dos conceitos que fundamentam esse sistema.

Este trabalho pretende analisar como a autora caribenha Grace Nichols realiza tal tentativa. Ao estabelecer uma nova forma de contato entre mulher e natureza, a obra de Nichols repensa a gordura dentro dos padrões de beleza impostos pela sociedade de consumo ocidental. Mostrando, também, como corpo, mulher e natureza são categorias fortemente relacionadas e que, ao questionar a significação de uma, pode-se também questionar todo a estrutura que mantém tais relações opressivas.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: CORPO, MULHER E NATUREZA

Pensar o corpo hoje implica pensar em sua construção estética, social, política e cultural, não o restringindo aos limites da biologia. Por ser socialmente construído, o corpo atua como afirmação identitária sendo marcado por gênero, raça, classe social, entre outros fatores. Ao considerar que existem noções de superioridade e inferioridade que perpassam estes aspectos, pode-se afirmar que o corpo também passa a ser submetido a padrões idealizados. Esse corpo padronizado, moldado artificialmente aponta para uma "rejeição corporal da corporeidade" (MACIEL, 2012, p. 78) que deseja um corpo subtraído de sua carnalidade, um corpo irreal, "réplicas dos modelos corporais cultuados pela sociedade de consumo" (MACIEL, 2012, p. 78).

Essa negação da corporeidade e diminuição da importância da materialidade em detrimento de uma manipulação de nossos corpos podem ser explicadas como um afastamento da natureza. O corpo humano

¹ Graduada em Letras-Inglês na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e mestranda na área de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: leticiaromariz@gmail.com.



sendo moldado pela cultura para atingir certos ideais de beleza remonta à dicotomia cultura X natureza e a inferioridade da última nesta relação. Sherry Ortner (2017)² associa esta dicotomia com a inferioridade feminina dentro do dualismo homem X mulher. A autora delinea como a mulher é vista como mais próxima da natureza por suas funções de reprodução da vida e o homem, por oposição e por estar menos relacionado a tais funções, é associado mais fortemente com a cultura. Estas relações estabelecem papéis sociais diferentes para homens e mulheres, relacionando-os com funções mais próximas à cultura e à natureza, respectivamente. Já que a natureza é tida como inferior à cultura pela capacidade de manipulação da cultura sobre ela, a mulher também passa a ser tida como inferior ao homem, assim como seus papéis sociais.

Outro dualismo que se une aos acima mencionados e que é um ponto fundamental para compreender a situação de inferioridade feminina na sociedade ocidental é a separação entre público e privado. A mulher, relacionada com a natureza por conta de suas funções reprodutivas, também é associada ao ambiente doméstico por conta delas, sendo o público o ambiente de atuação do homem e da cultura, fato que Ortner define como “confinamento feminino no contexto familiar doméstico [...] motivado por seu processo de lactação” (2017, p. 106). Outro fator que demonstra a masculinização do espaço público é a noção do corpo político, existente desde a Grécia Antiga. Ela funciona como uma metáfora que visualiza a sociedade como um corpo, não sendo “um objeto neutro e isento de inscrições culturais, como apregoavam os clássicos” (ALMEIDA, 2012, p. 94) mas tinha a crença no corpo “como uma entidade essencialmente masculina, branca e heterossexual” (ALMEIDA, 2009, p. 152). Deste modo, o espaço privado que possui pouco valor nas atividades consideradas mais importantes na sociedade, junta-se às categorias mulher e natureza em uma inferioridade social.

Estes padrões dicotômicos que convergem e atuam como repressão do corpo feminino e da mulher foram estabelecidos pelo processo de colonização. Ao contrário do que se imagina, esse processo não se deu apenas por meios materiais e físicos, mas também ideologicamente.

527

Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. [...] A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entrecruzada com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas. (LUGONES, 2014, p. 936)

A colonialidade não necessariamente criou as noções de homem X mulher, público X privado, cultura X natureza, mas estabeleceu a superioridade de um sobre outro e criou um sistema excludente de relações. Desde então, esse sistema foi o padrão que guiou as relações humanas, os meios pelos quais elas se dão e seus efeitos, como, por exemplo, a representação dos corpos femininos. Entretanto, pensar no/a colonizado/a como uma mera vítima que não resistiu a esse processo é errôneo e depreciador. A colonização não foi inscrita em mundos vazios e seres em branco.

Ao contrário, encontrou-se com seres culturais, política, econômica e religiosamente complexos: entes em relações complexas com o cosmo, com outros entes, com a geração, com a terra, com os seres vivos, com o inorgânico, em produção; entes cuja expressividade erótica, estética e linguística, cujos saberes, noções de espaço, expectativas, práticas, instituições e formas de governo não eram para ser simplesmente substituídas, mas sim encontradas, entendidas e adentradas em entrecruzamentos, diálogos e negociações tensos, violentos e arriscados que nunca aconteceram. (LUGONES, 2014, p. 941)

Encarando os/as colonizados/as desta maneira, apontamos para o seu agenciamento que ficou escondido na história. Desde sempre houve resistência a esse processo e a esse sistema excludente. Reconhecer

² Texto contido na antologia *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)* e originalmente publicado em 1972.

o agenciamento, então, é transgressor, não apenas para os/as colonizados/as, mas para todas as categorias tidas como inferiores e dominadas. A relação com a natureza é um grande exemplo para entendermos o agenciamento como possibilidade de resistência.

No texto "Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza" (2017)³, Stacy Alaimo discorre sobre as noções de atividade e passividade do humano e do mais-que-humano. Apontando para a agência da natureza que responde às ações humanas com mudanças ecológicas, enchentes, furacões, etc., e o corpo humano como não tão controlável, de certa maneira imprevisível, com seus órgãos internos e tecidos que agem, microorganismos e células que habitam nossos corpos e atuam sem nosso conhecimento ou vontade, produzindo, por exemplo, doenças autoimunes. Entendendo assim que a natureza não é um recurso passivo para a exploração do humano e que não assume o papel de vítima dessa ação, havendo constante resistência.

Alaimo propõe o conceito de transcorporalidade como alternativa para esse rompimento, em que as corporalidades da natureza e do humano estão atreladas. Neste ponto de vista, a natureza é tão central como o ser humano e o movimento entre eles é enfatizado, não suas existências inertes. Esse espaço do transcorpóreo é "um tempo-espaço epistemológico no qual, por estarem sempre agindo e sofrendo ações, corpos humanos e naturezas não humanas se transformam, desdobram e, assim, resistem à categorização, conhecimento absoluto e controle" (p. 924). Ao reconceituar tais definições rígidas de humano e mais-que-humano, apontando para uma visão não essencialista da natureza - e assim da natureza em nossos corpos - questiona também outros dualismos que estão relacionados a essa separação - agora uma linha porosa e permeável - de agência e passividade no humano e na natureza.

528

Uma das noções questionadas com essa desestabilização de conceitos rígidos e pré-definidos é o entendimento do corpo, pois o corpo como lócus em que as relações de dominação tornam-se visíveis possibilita a compreensão do funcionamento das ideologias dominantes. Considerando a posição não vitimizada dos sujeitos dominados, o corpo também pode ser um lugar de transgressão ao desafiar as normas. Estas normas são padrões irreais de beleza e por mais que os corpos não se enquadrem completamente nelas, em geral, tentam se adequar. O corpo que reconhece a inviabilidade de seguir esses padrões e que passa a afirmar a sua natureza como é, torna o seu próprio padrão, resistência.

Esse corpo que questiona e está fora do padrão, do centro, o corpo marginalizado foi teorizado amplamente e recebeu diversas nomenclaturas. Aqui vamos nos restringir a trabalhar com duas definições: o corpo grotesco de Mary Russo - quem traz este termo de Mikhail Bakhtin - e o corpo abjeto de Sandra Almeida - quem, por sua vez, traz este termo de Julia Kristeva. Russo (2000)⁴ propõe um realinhamento das ideias do carnavalesco de Bakhtin com um aprofundamento na categoria de gênero. O corpo grotesco, segundo a autora, é o corpo

[...] aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo. (p. 79)

Deste modo, constitui-se como uma margem, mas não pela visão do marginalizado e oprimido, mas pelo ângulo da margem como um perigo. As margens constituem-se dualmente: como sempre em perigo, por não ocupar o centro e ser oprimido; e como um perigo em si para a ordem estabelecida, pois desafia e existe fora das normas vigentes. É justamente nesta condição de perigo que o corpo grotesco pode se configurar como transgressão, quando sugere, com seu caráter carnavalesco, "um deslocamento ou contraprodução da cultura, do conhecimento e do prazer." (RUSSO, 2000, p.78). O carnaval de Bakhtin (1984) é uma experiência

3 Texto originalmente publicado em 2007, com título original: "Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature".

4 Texto originalmente publicado em 1986.



que se opõe a toda pretensão de imutabilidade, reivindicando formas indefinidas e em constante modificação, desafiando as verdades absolutas e toda e qualquer forma de autoridade. Para isso, utiliza-se da sátira, sendo daí que o grotesco cria a sua estratégia do humor para desafiar, deslocar e contraproduzir.

O corpo abjeto de Almeida (2015) também se propõe a uma contraprodução, tornando-se ameaçador por estar além e fora da ordem, ameaçando a “lei”. Teorizando o corpo abjeto dentro do contexto das narrativas de diáspora, Almeida o define como aquilo que se localiza “na fronteira, entre espaços de pertencimento” (p. 103). Assim como o corpo grotesco, ele desestabiliza a construção do corpo ideal fixo e estável pois é o corpo que “desafia a constituição da subjetividade, que ameaça a fixidez e a unidade da identidade, uma vez que se encontra em um interstício, em um entre-lugar do desejo, da atração, mas também da repulsa e da negação.” (p. 103). O abjeto atua apagando fronteiras por conta de seu caráter ambíguo que resiste ser definido. Ambos os corpos, então, desestabilizam conceitos e definições impostos, produzindo novas formas de existência.

Esse olhar revisionista pode ser usado para questionar o padrão de beleza imposto às mulheres. Existe um “sem número de mulheres que adoecem e, em muitos casos, morrem em consequência de tais doenças como anorexia nervosa e bulimia, devido à tentativa de adaptar-se aos padrões de beleza ocidentais” (BRANDÃO, 2005, p. 100). Essa “tirania da magreza” da qual Brandão fala que tende a escravizar o corpo e a mente femininos é um dos tópicos que aparecem no livro *The Fat Black Woman's Poems* (1984), da poeta caribenha Grace Nichols. Autora de inúmeros livros e detentora de diversos prêmios literários, entre eles o *Commonwealth Poetry Prize*. Trabalha comumente com temas relacionados às mulheres e seus corpos, à diáspora e raízes africana e à colonização. Neste livro, Nichols foca no corpo feminino negro e gordo e de suas possibilidades de (re)construção.

ANÁLISE

529

Ao tratar deste tópico, Nichols propõe outras possibilidades de resistência/existência pela reafirmação do corpo gordo, aqui entendido como o corpo grotesco e abjeto. Apresenta um corpo gordo positivo, construindo uma “anti-mulher” que “se satisfaz com seu biótipo e que faz da sua gordura uma bandeira de luta” (BRANDÃO, 2005, p. 99). Desafiando as representações típicas de mulheres negras e gordas, Nichols constrói uma imagem não vitimizada desse corpo à margem que assume uma posição de enfrentamento e desconstrução das idealizações da beleza feminina.

Neste trabalho, iremos tratar de dois poemas do livro que abordam a gordura por dois ângulos diferentes: “Invitation” e “Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath”. A temática da gordura em ambos é ressignificada através da relação com a natureza, porém, enquanto o segundo aponta para como essa construção se originou e é mantida, “Invitation” aponta para uma reafirmação e reconstrução desse corpo.

Em “Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath”, Nichols aponta para como os padrões de beleza são resultado de uma construção de um modelo originário do processo de colonização. Processo que realizou uma colonização intelectual e ideológica, escrevendo a história a partir de uma única narrativa (a do colonizador branco). Tal construção se deu por meio de discursos científicos como a história, a antropologia com seu perfil do ‘homem’, a teologia que rechaçou os deuses e deusas negros africanos em favor do único deus de representação branca. A representação destas ideologias personificadas no poema aponta para como elas foram construídas e são mantidas pelos próprios homens e mulheres e não vistas como instituições fora das relações sociais e de poder.

Por séculos, esse processo oprimiu as mulheres por meio da restrição de seus corpos, portanto, o eu-lírico planeja confrontar tais discursos científicos com a própria estrutura de seu corpo. A mulher negra

e gorda anseia por “ [...] place my foot / on the head of antropology”, por “swig my breasts / in the face of history” e “to scrub my back / with the dogma of theology”⁵ (p. 13). Além disso, o padrão de beleza é apresentado não apenas em seu caráter de construção, mas de manutenção: a “slimming industry” com seu “profitsome”⁶, o capitalismo e as indústrias de beleza que tanto se esforçam para manter esses padrões. Nestes versos, pode-se ver o uso da sensualidade feminina nua no banho de maneira subversiva, pois o corpo não é utilizado para agradar, mas para desafiar tais discursos e dar poder à mulher. O corpo torna-se um lócus de ressignificação.

A estrofe que abre e fecha o poema é a principal parte em que o corpo é ressignificado. Reafirma o corpo gordo como grande e em excesso, o corpo grotesco e abjeto que foge aos padrões e não deseja se enquadrar neles. Utilizando-se de imagens da natureza, o eu-lírico associa o corpo gordo - através da esteatopigia⁷ - com manifestações da natureza que são valorizados justamente pelo seu excesso. A repetição do termo “steatoupygous” funciona tanto como reafirmação quanto como normalização dessa característica. Dessa maneira, a natureza que sempre foi um lócus de opressão da mulher e de seu corpo, torna-se uma possibilidade de ressignificação do corpo gordo, agora não mais visto como corpo não saudável, mas como grandeza a ser celebrada, assim como a vastidão do céu, a infinidade do mar e a força ativa das ondas.

Um último fator a ser considerado sobre esse poema é o banho em si. Pensemos na cena em que o poema se desenvolve, a mulher negra e gorda nua em um banho na banheira, admirando seu corpo, juntamente com a capacidade purificadora e renovadora dele e da água. É uma ode ao corpo feminino, especificamente o corpo fora do padrão, negro e gordo: enquanto se ensaboa, enquanto observa seu corpo, admira e exalta tal corpo e sua força (de ressignificação). É um convite para que as mulheres apreciem seus corpos fora desse padrão único, mas dentro da multiplicidade de formas que são relegadas às margens da cultura, mas que existem e devem ser igualmente exaltadas.

530

A nova valoração dada ao que é ser gorda através de uma nova possibilidade de relação com a natureza é vista também em “Invitation”. O eu-lírico inicia o poema afirmando a sua satisfação com seu corpo em resposta à imposição que a sociedade coloca sobre os corpos femininos. Afirma que sua gordura não é demais para si e que se fosse, ela - a mulher negra e gorda - até poderia ter cedido aos padrões da tirania da magreza e “would have gone jogging” ou “I would have dieted / more care than a diabetic”⁸, estabelecendo que apesar do grande empenho social em fazer mulheres se sentirem mal por seus corpos diferentes, “I’m feeling fine / felt no need / to change my lines”⁹(p. 10).

Após essa primeira parte, há, novamente, uma repetição - “Come up and see me sometime”¹⁰ - que separa o poema em duas seções. O convite que se estabelece é seguido de uma apresentação desse corpo, feita por meio de imagens da natureza. Os seios como duas “huge exciting”¹¹ melancias, as quais “your hands can’t cup”¹² (p. 11), apontam para o excesso e o exagero do grotesco que é demais para as normas, para a sociedade que vive dentro de padrões limitantes e unívocos. A apresentação deste corpo com tais imagens sugere o conceito de transc corporalidade de Alaimo, a união da natureza com a corporeidade humana em um mesmo pé de igualdade, desafiando a natureza como lugar de opressão e o corpo feminino como estável e passivo, estando ambos interligados e formando um ao outro. O poema termina com,

5 Tradução nossa: “colocar meu pé / na cabeça da antropologia”, “fazer o rosto da história / engolir meus seios”, “esfregar minhas costas / com os dogmas da teologia”.

6 Tradução nossa: “indústria da magreza”, “lucro”.

7 A esteatopigia é a hipertrofia das nádegas, mais comumente vista em mulheres e em mulheres negras. Apesar de ser vista pelo viés da saúde, da dificuldade de locomoção e outros fatores, em muitas culturas - principalmente em tribos africanas específicas - é um elemento de atração sexual.

8 Tradução nossa: “teria ido correr”, “teria feito dieta / mais rígida que de um diabético”.

9 Tradução nossa: “eu me sinto bem / sem necessidade / de mudar minhas curvas”.

10 Tradução nossa: “venha me ver qualquer hora”.

11 Tradução nossa: “enormes e emocionantes”.

12 Tradução nossa: “que não cabe em suas mãos”.



mais uma vez, o convite de “come up and see me sometime”. É um convite para ver a nova mulher que se forma, que se empodera junto da sua relação com a natureza e com um novo entendimento de seu corpo. “Invitation” é um termo ambíguo, pois sugere o convite ao corpo feminino, mas não como corpo submisso para dar prazer, mas é um convite (invitation) para uma nova interpretação desse corpo e de sua gordura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para realizar seus propósitos expansionistas, o processo de colonização impôs as normas mencionadas ao longo de todo este texto, inclusive os padrões de beleza. Ao restringir os corpos, restringe-se as identidades e formas de expressão. Tal padrão aponta para uma necessidade de sermos todos iguais, como se a diferença precisasse ser sanada. Entretanto, pode-se afirmar que a única necessidade de solução é da noção de inferioridade nas diferenças: aquilo que foge ao padrão é inferior e precisa ser resolvido. Corpos reais em vidas reais não seguem um padrão e são múltiplos, não apenas em relação aos outros mas em si mesmos, assim como a identidade de cada um/a.

Ao propor a (re)construção da mulher gorda, Nichols não cria novos conceitos, mas reescreve a gordura dando novos valores positivos para ela e para seu uso. De fato, não podemos ir além da nossa linguagem e da realidade em que vivemos; ir além das redes de poder que nos formam e as quais tentamos desafiar é inviável, porém podemos desestabilizá-las e procurar rupturas que apontem para outras formas de existência. A construção da mulher negra e gorda de Nichols abre passagem para outras mulheres, outros corpos e outras possibilidades de existência.

REFERÊNCIAS

531

ALAIMO, Stacy. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. Tradução: Susana Funck. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, n. 2, p. 909-934, 2017.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cidadãs da diáspora: a escrita do corpo e as ficções cosmopolitas na contemporaneidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VILELA, Lúcia Helena de Azevedo (orgs.). *Itinerários: Homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 149-164.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita: imaginários literários. *Revista da Universidade de Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, vol. 19, p. 93-111.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. O corpo na diáspora. In: _____. *Cartografias Contemporâneas: Espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 95-140.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Indiana University Press, 1984.

BRANDÃO, Izabel. Grace Nichols e o Corpo como Poética da Resistência. In: _____. *O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2005, p. 99-122.

BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MACIEL, Maria Esther. Corpo, imagem e escrita. *Revista da Universidade de Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, vol. 19, p. 77-91.

NICHOLS, Grace. *The Fat Black Woman's Poems*. Londres: Virago, 1984.

ORTNER, Sherry. ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução: Cila Anker, Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 91-123.

RUSSO, Mary J. Grotescos Femininos: Carnaval e Teoria. In: _____. Tradução: Talita M. Rodrigues. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.69-90.

REGIONALISMO E EXÍLIO NA LITERATURA FEMININA

*Lilian Oliveira Beteto*¹

*Marta Francisco de Oliveira*²

No âmbito da literatura, é nossa intenção apreciar e observar como o fazer artístico feminino contemporâneo tem sofrido influências dos movimentos migratórios, exílicos e dos deslocamentos físicos e culturais de pessoas e grupos, refletindo, esteticamente, a atual configuração da sociedade. Neste respeito, a ideia inicial acerca do regionalismo surge, confrontada com as novas formas de configuração dos espaços que passam a congregiar elementos globais, universais, inclusive provocando alterações no que antes era considerado local (SANTIAGO, 2004).

Tratar de regionalismo sem sempre é fácil, pois temos que tratar de assuntos relacionados a costumes, influências sociais, valores, expressões linguísticas, variações comportamentais, de determinada região; é um campo bem amplo que se estende diante do pesquisador e, quando relacionamos com exílio e literatura, torna-se ainda mais complexo. Afinal, em uma comunidade que cada vez mais se expande, recebe novos membros e entra em contato com outras culturas, suas manifestações artísticas também estão impregnadas de novos elementos que redimensionam a percepção do humano e das ações humanas, representados e analisados na produção literária.

532

Deste modo, novas poéticas se desenvolvem e um mosaico cultural amplia a percepção e a sensibilidade humana, convidando para uma reflexão sobre quem se desenvolve neste território cultural movediço, em especial as mulheres, contribuindo para compreender suas necessidades, anseios, dúvidas; bem como a forma de lidar e/ou superá-los na contemporaneidade.

Toda essa mescla percebida nos espaços de convívio das comunidades, entrelaçando modos de vida prática com fazeres artísticos e com poéticas literárias resulta em um rico campo de variedades que deve ser levado em conta tanto durante a produção de obras de arte diversas ou a escrita de um enredo literário, trazendo em seu bojo percepções, influências, detalhes, valores e novas descobertas, segundo a visão do autor/ escritor, quanto deve também ser a base de qualquer recepção, percepção ou leitura contemporânea, interferindo e influenciando diretamente no modo como o produto artístico ou o texto é recebido, lido, compreendido e interpretado. É neste aspecto que o receptor de uma obra artística pode ter sua visão/compreensão alterada, fazendo com que o campo da imaginação se expanda para novas formas de arte e literaturas.

Como nosso tema retoma o regionalismo para refletir acerca do lugar de produção de textos literários, mais especificamente tratando do modo como os exílios, diásporas e migrações contemporâneas interferem na escrita, sobretudo quando se trata de autoras ou personagens femininas, buscamos definir alguns conceitos. Afrânio Coutinho, em uma definição mais clássica, e levando em conta o tipo de regionalismo levado a efeito nas letras brasileira, pensa a questão a partir da ideia do local:

(...) essa “substância” local decorre primeiramente do seu fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc. –, como elementos que influem sobre a vida humana da região; em segundo lugar, é proveniente das “maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra” (COUTINHO, 1969, p.220)

1 Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / UFMS.

2 Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / UFMS.



Por outro lado, José Mauricio Gomes de Almeida (1981) considera como a região implica ser uma parte dentro de um todo – o país como tal – e afirma que “a arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional”. (ALMEIDA, 1981, p.47)

É este contexto de escrita que nos interessa considerar ao colocar no centro da discussão algumas escritoras regionais em comparação com o panorama mais amplo da literatura nacional. Assim, entender o modo como as referências sociais, históricas, culturais, políticas e regionais são utilizadas para a construção do tecido literário em obras contemporâneas, tanto no século XX como no XXI, é parte essencial da pesquisa que buscamos desenvolver, para além deste artigo introdutório.

Por isso, outro aspecto que deve ser levado em consideração para uma compreensão mais ampla sobre tal assunto, neste trabalho, diz respeito às concepções teóricas da Geografia Humanista e da Geografia Cultural, pois ambas se correlacionam e se relacionam com a ideia de regionalismo e, em menor escala, de exílio. Em termos gerais, a geografia humanista busca compreender a relação entre os indivíduos e a geografia territorial, física, tanto natural como desenvolvida pelo trabalho humano sobre o espaço, analisando o modo como o meio geográfico pode interferir, intervir ou até mesmo influenciar o meio social, os comportamentos, ações, atitudes, pensamentos e valores de um determinado grupo social. Do ponto de vista literário, estes aspectos emergirão no texto de autores que buscam descrever o espaço e se interessam em narrar a relação indivíduo ou personagem e o território, bem como as relações que são determinadas por tais formas de interação. Segundo Tauan,

A Geografia Humanista procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e lugar. (TAUAN apud ROCHA, 2007, p. 21)

533

Porém, Lowenthal acrescenta que, apesar de conviver no mesmo espaço geográfico, cada indivíduo tende a ser seletivo, com uma percepção diferente de determinado ambiente, pois cada um aponta uma observação única, expressa uma visão particular:

(...) cada percepção tende a ser seletiva, criativa, fugaz, inexata, generalizada, estereotipada e, justamente porque imprecisas, as impressões parcialmente heterogêneas sobre o mundo em geral sempre são mais convenientes do que os detalhes exatos a propósito de um pequeno segmento do mundo. (LOWENTHAL, 1982, p.122)

Com esta explanação, torna-se evidente que um escritor, ou uma escritora, através de seu trabalho criativo e expressivo com a linguagem, pode deixar marcas em seu texto que evidenciam a relação descrita. Por um lado, quando pensamos sobre a escrita que coloca o espaço como personagem ou protagonista por meio das impressões acerca das ações e reflexões humanas em determinados textos, claramente o território se sobressai, com marcas mais visíveis, facilmente identificáveis no texto; por outro, se considerarmos as influências que a relação autor, autora e espaço geográfico exercem no desenvolvimento da construção narrativa ou poética, a escrita resultante também terá a marca da percepção individual, criativa, pautada mais em elementos de sensibilidade criativa, portanto menos rastreáveis, do que em elementos textuais ou em tema desenvolvido ao longo do texto literário produzido.

Levando em consideração esta visão de lugar e espaço, podemos destacar que a geografia cultural, apesar de analisar a relação entre espaço e natureza, como também ocorre na geografia humanista, busca compreender a organização/reorganização dos espaços, os costumes, os valores, as produções artísticas, bem como as expressões linguísticas e as variações de comportamentos de determinadas sociedades em suas respectivas regiões, marcadamente considerando este traço geográfico como determinante das ações e relações humanas. Portanto,

Adotando essa perspectiva, a geografia humana ganha em profundidade. Seu propósito não é mais partir do espaço e da paisagem para estudar suas especificidades e a maneira pela qual são diferenciadas regionalmente. De agora em diante, trata-se de compreender como a vida dos indivíduos e dos grupos se organiza no espaço, nele se imprime e se reflete. (CLAVAL, 2001, p. 40)

O entendimento da geografia cultural e sua aplicabilidade teórica, em especial nos estudos linguísticos, culturais e literários, como é de nosso interesse, passou e tem passado por diversas evoluções, porém a partir de três pilares conceituais principais, segundo os países desenvolvimento.

Conforme considerações de Nascimento e Costa (2016), a Geografia Cultural idealizada por Ratzel Friedrich consistia em aspectos materiais (utensílios -técnicas), artefatos usados pelo homem na sua relação com o espaço, no entanto desconsiderava os conhecimentos e valores na evolução da ciência geográfica. Já Carl Sauer considerava que o espaço em que se habitava era o que determinava a cultura dos indivíduos; Sauer valorizava as relações entre o homem e o ambiente. Paul Vidal de La Blache apresenta uma concepção diferente; apesar de nunca ter falado de cultura, o foco central de suas pesquisas estava direcionado para ideias culturais. Para La Blache, a geografia tinha como preocupação analisar e explicar as relações entre os indivíduos e o meio ambiente em que habitavam e as suas adaptações às condições ambientais; considerava, também, as materialidades (elaboração de técnicas) e imaterialidades (hábitos) de determinado grupo, levando em consideração traços físicos de determinados povos, cada grupo estabelece determinadas fixações a partir das quais se constrói o princípio da cultura e etnografia.

Cada indivíduo possui características próprias que por vezes são influenciadas pelo espaço, natureza, convívio social e região. Esta peculiaridade do indivíduo, da paisagem e do espaço em que ele habita, o torna único, com características que não podem ser tão realçadas quando se trata de outros indivíduos ou de limites territoriais. A construção de personagens literárias e de percepções de ações e reações humanas são, portanto, direta ou indiretamente fruto destes caracteres. Uma escritora, mulher, oriunda de uma determinada região, sentindo o peso de determinadas convenções sociais e atribuições impostas ao feminino, ligada a um espaço ou vendo-se obrigada a transitar por territórios distintos, certamente produzirá um texto que poderá ser lido também a partir deste local de produção, geográfico ou simbólico.

Este tipo de “internalização” de certas influências recebidas por determinado grupo, resultam em produções artísticas, textos literários, atrativos típicos denominados regionalistas, os quais podemos dizer que levam em consideração fatores locais, artísticos –culturais, bem como posicionamento regionalista, político- social e temporal. No caso de escritoras, o papel social se torna ainda mais intrincado, agregando conceituações, obrigações, imposições, papéis sociais, representações simbólicas e metafóricas, que de um modo ou outro compõem o tecido artístico e linguístico de suas produções.

Dentro de todo este contexto geográfico, regional e cultural não podemos deixar de lado as questões atuais que se desenvolvem acerca da ideia de exílio e diáspora, de movimentação por um determinado território, consequência direta dos movimentos migratórios entre regiões que o século XXI tem observado. Obviamente, a relação literal e geográfica é evidente, mas também podemos expandir nossa reflexão para o campo das movimentações virtuais e simbólicas, com as alterações de status quo, as manifestações em prol de direitos antes negados, e as flutuações, por assim dizer, de conceitos e modos de identificação de grupos e pessoas (LAURETIS, 1994).

Este aspecto é interessante para pensar a proposta deste trabalho, visto que consideramos tanto a ideia de regionalismo como a de exílio na produção de escritoras brasileiras. Pode-se pensar em uma definição **exílio, de modo mais simplista**, como a saída de um indivíduo do lugar onde vive, gerado muitas vezes por questões sociais, conflitos políticos, culturais, dentre outras. Assim, já no século XX em geral os exilados poderiam ser tidos como um grupo de intelectuais e políticos que realizaram deslocamentos forçados (pelo governo ou pela necessidade de sobrevivência) por causa de imperativos de caráter predo-



minantemente políticos, enquanto a motivação para os processos migratórios eram fatores sócios econômicos ou opressão por situação de violência e miséria. (SAID, 2003)

Suas causas e consequências devem ser consideradas, como uma criação de novas formas de composição humana, histórica, social e cultural irrevogáveis, o que nos deve conduzir, intelectualmente, para novos e ampliados patamares de promoção do respeito e da valorização humana, mobilizando o sensível na construção dos saberes.

Considerando estas peculiaridades que cada indivíduo traz consigo, é de se questionar quais influências este mesmo indivíduo sofre quando chega em um novo espaço, questões principais que deverão direcionar nossa pesquisa.

Antônio Cândido reafirma a estreita relação entre literatura e sociedade em sua interdependência para existir e evoluir. Tendo isto como base de pensamento, podemos relacionar experiências cotidianas, fatos autênticos, o uso da paisagem local, questões temporais como influências na hora da escrita ou produção artística, bem como aspectos menos pessoais, gerais, mediados por experiências e vivências outras, não em primeira mão e na própria pele, mas observadas no grupo social imediato ou mais distante. Além disso, as influências artísticas próprias dos grupos e espaços também se aderem como material, construído móvel e dinâmico, preenchendo os espaços simbólicos de concepção, identificação, interação e evolução dos territórios, criando estereótipos e arquétipos, mas também determinadas visões metafóricas simbólicas e poéticas do espaço (BRANDÃO, 2007).

Na perspectiva humana, a arte literária desenvolve a sensibilidade através de uma poética que desemboca na compreensão da condição existencial do próprio ser humano para promover sua valorização através do respeito. Deste modo, a reflexão quanto ao objeto artístico, literário, reveste-se de importância para o intelectual na contemporaneidade, quer formado, quer em formação, ampliando-se em sua reflexão, em um momento histórico de deslocamentos de grandes massas, de diásporas culturais e exílios coletivos.

535

Deste modo, interessa-nos, agora, procurar estabelecer as bases para uma pesquisa de iniciação científica que tem se desenvolvido a partir da análise de aspectos teóricos acerca do regionalismo atual, conforme a academia tem revisado e revisitado o conceito e a produção artística, cultural e literária contemporânea, e a relação como as movimentações reais, literais, geográficas, mas também virtuais e simbólicas, e seu impacto cultural.

A base teórica, pautada em estudos sobre Clarice Lispector, busca partir de um exemplo de escritora canônica, nacional e com relevância internacional, para colocá-la em paralelo com perspectivas mais regionais e pontuais analisando a produção de escritoras no espaço literário do Mato Grosso do Sul.

Sobre Clarice, podemos dizer que a autora mimetiza em seus textos as perambulações próprias e compartilhadas de indivíduos, grupos e famílias, criando o que Oliveira (2017) considera uma poética de exílio. Seus textos e o esforço teórico de compreensão de sua escritura apresentam um instrumental cultural, teórico e científico para a leitura e análise das produções próprias e de outras autoras que colocaremos em perspectiva no desenvolvimento de nossos estudos, embora não sejam todas abarcadas neste artigo.

Podemos, portanto, relacionar o último romance escrito pela escritora Clarice Lispector, a novela *A Hora da Estrela*, de 1977, com algumas representações acerca de exílio e marcas de regionalismo usadas na tessitura do texto, de modo mais geral, embora a escritora não produzisse uma literatura regional. O texto é narrado por um homem, Rodrigo S.M., um personagem escritor que escreve a criação e a história de uma personagem nordestina, com várias intersecções entre si, a autora e a protagonista. De certa forma, Macabéa, a protagonista, é uma alegoria, e o escritor personagem torna-se uma espécie de alter ego, ou heterônimo, da autora (OLIVEIRA, 2014). Ao longo da narrativa, podemos notar a presença de diversas reflexões sobre o ato de escrever, sobre a relação escritor e escrita, sobre as angústias da produção e da recepção do texto.

Nesta novela podemos perceber alguns efeitos diretos, na personagem, de sua movimentação por um determinado território: observamos a alagoana Macabéa, jovem de 19 anos, retirada do nordeste e inserida no espaço territorial do 'clã do sul' no Rio de Janeiro, em suas peripécias para conseguir sua integração nas relações interpessoais. Macabéa, entretanto, não se encontra integrada, pois leva uma vida miserável, mastigando papel à noite para enganar a fome. Órfã, mal se lembrava dos pais, que morreram quando ela era ainda criança e a descrição de sua história pessoal menciona como 'brotou do solo seco do sertão como cogumelo logo mofado' (LISPECTOR, 1998, p.37). Em outras palavras, as consequências de sua inadaptação são visíveis e existem desde o princípio, indicando sua incapacidade de integração.

As primeiras recordações dos anos de infância se referem à criação junto a uma tia muito severa, religiosa e moralista, cheia de superstições e tabus, os quais procurou repassar para a sobrinha. Ambas vão morar no Rio de Janeiro, após a morte de sua tia, Macabéa deixa de ir à igreja, e passa a dividir um quarto de pensão com quatro balconistas em situação similar à sua, sem grandes perspectivas e emoções, parafusos dispensáveis na engrenagem social. Mas a cidade é 'toda feita contra ela', o que indica sua inadaptação irremediável: Macabéa está condenada a sofrer os males de não ser integrada ao espaço.

A emigrante, apesar de tentar usar as influências da época e o que aquela região proporcionava (escutar a rádio relógio, tomar coca -cola, comer cachorro- quente, ir a 'cinema poeira'), não se via inserida naquele meio.

No entanto, esta não é a intenção da escrita de Clarice. Por um lado, talvez sua literatura estivesse ingressando em uma etapa mais social, mas seu projeto foi interrompido por sua morte prematura no mesmo ano de publicação de *A hora da estrela*. Ainda assim, uma leitura atual da novela levanta alguns questionamentos ao lidar com textos literários: é possível identificar questões culturais, regionais, e exílicas dentro das obras literárias, ou produções artísticas? Até que ponto tais questões interferem e determinam a escrita? Sob muitos aspectos, é de fundamental importância, para a compreensão de uma produção artística, considerar aspectos sobre as condições e contexto de criação literária, bem como analisar quais elementos extraliterários e biográficos, e em qual proporção, podem ser utilizados para esta leitura.

Aspectos da vivência pessoal e da experiência de Clarice Lispector a inserem em um grupo marcado pela experiência diaspórica e exílica. De família judia originária da Ucrânia, sua chegada ao Brasil ocorreu em circunstâncias difíceis de migração, e posteriormente residiu no Recife e no Rio de Janeiro. Na escrita de *A hora da estrela*, alguns aspectos são perceptíveis nesta relação entre texto literário, escrita, regionalismo e exílio, o que nos orienta em nossa leitura de obras mais recentes e mais locais, no contexto da região do Pantanal e das fronteiras do estado de Mato Grosso do Sul.

Do ponto de vista da produção de autoras mulheres, é interessante a escolha de Clarice quanto à inserção de um personagem masculino como narrador. Em *A Hora da Estrela*, há a explicação de que um narrador homem não lacrimaria piegas. Não obstante, Rodrigo S.M. não escreve de modo livre e independente, sequer dentro da ficção, pois a Dedicatória do autor contém a explicação "Na verdade, Clarice Lispector", o que subordina o personagem à produção ficcional feminina, em um jogo irônico e no travestimento invertido da mulher em homem em pleno desenvolvimento artístico e estético. Ao mesmo tempo em que podemos realizar uma leitura de crítica contra a forma de exclusividade masculina geralmente encontrada na literatura, no contexto da época, o enredo que engloba Macabéa pode também nos remeter a uma leitura crítica concentrada nos enfoques de aspectos regional, cultural e social enfrentados por emigrantes e migrantes, quando chegam em outro espaço geográfico.

Nossa pesquisa se desenvolve no sentido de que atualmente os movimentos por espaços e territórios contemplam aspectos cada vez mais presentes no cotidiano. Ao ponto que a massa populacional vai se expandindo, novas políticas vão surgindo, e os meios de locomoção vão se tornando cada vez mais acessíveis, com fronteiras sendo rompidas, por um lado, e emergindo, por outro. O século XX e o XXI tem contem-



plado como o exílio e a migração vão se tornando cada vez mais habituais; sob o aspecto artístico, estético, há a possibilidade de formação de literaturas híbridas, textos peculiares e novos panoramas de escrita.

Assim, buscamos fazer um levantamento, a princípio, em busca de escritoras femininas regionais para perceber como estas marcas estão presentes na produção literária de escritoras que fazem parte da academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Em primeiro lugar, tivemos uma certa restrição no acesso a esses documentos literários e produções artísticas, pois o acesso não foi tão fácil para material online. De certo modo, as publicações levantadas são mais esparsas, impressas, seus públicos são mais específicos, as editoras não são muito divulgadas.

Durante o levantamento da pesquisa sobre as escritoras locais, notamos que algumas não nasceram no estado de Mato Grosso do Sul, mas moram no estado por décadas, e contribuíram para a educação e literatura do estado. Porém, o pouco acesso que tivemos sobre alguns textos mostrou que não há uma influência vigorosa da geografia territorial (o pantanal) em suas literaturas, enquanto construção e descrição de um espaço narrativo. Contudo, à medida que aprofundarmos nossos estudos sobre determinada escritora e suas respectivas produções, espera-se ou deve-se encontrar provavelmente marcas deste regionalismo, ou espaçamento, de forma mais sutis, na composição do texto, quer do espaço local em que o texto é produzido, quer do território de origem da escritora.

De acordo com as informações obtidas na página oficial da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, uma das escritoras que compõe a academia é a sul-rio-grandense Ileides Joana Muller, natural de Cachoeira do Sul/RS, reside em Campo Grande, desde 1980. É professora por formação, e é ainda professora de declamação, poeta e escritora, autora de onze livros, sendo seis de poesia, dois biográficos, um de contos e crônicas (em coautoria), e dois infantis. Tomou posse na Academia Sul-Mato-Grossense de Letras na noite de 02/10/2015, sendo saudada em nome da ASL, na ocasião pelo acadêmico Rubenio Marcelo.

537

Quando fazemos uma breve pesquisa sobre Ileides Joana Muller, observamos que a escritora tem dois livros biográficos escritos: *O Caminho das Pedras* (2009) e *Helena- Um Belo Caminho* (2010), não descartamos a existência de resquícios biográficos sob a presença de seu território de origem nessas literaturas específicas, pois a autora, ao redigir sua biografia, deve contar suas origens, caracterizar ambientes que só podem ser caracterizados em determinadas regiões, o que nos leva a concluir que de certa forma há a presença de marcas regionalistas.

Em conclusão, buscamos apresentar, em linhas gerais e de maneira inicial, a pesquisa que tem sido desenvolvida em relação às marcas de exílio e regionalismo presentes em determinadas literaturas, centrada em autorias femininas. A base teórica pautada nos estudos nos levaram a uma análise e reflexão acerca dos textos, com o objetivo de perceber como a literatura apresenta a condição exílica dos seres e como os deslocamentos e exílios atuais podem ser fatores de compreensão tanto da obra literária e do objeto artístico como da própria natureza humana e sua relação com o outro, com o espaço e com a arte.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro(1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

Brandão, Luis Alberto (2007), "Espaços literários e suas expansões", *Aletria - Revista de Estudos de Literatura – Poéticas do espaço*, 15, 207-220

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 3.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Tradução: Luiz Fugazzola Pimenta; Margareth Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1999.

Muller, Ileides Joana. Disponível em: <http://acletrasms.org.br/portifolio-item/ileides-muller>. Acesso em: 18/07/2019 às 20:45h.



LAURETIS, T. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, B.H. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma nova epistemologia da Geografia. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982. P. 101-130.

NASCIMENTO, Taiane Flores; COSTA, Benhur Pinós da. *Geografia Cultural e Humanista: Tendências Geográficas*. 2016. Disponível em <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal15/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/03.pdf>

OLIVEIRA, Marta Francisco de Oliveira. Que quer dizer cultura? Uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

_____. Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio. Campo Grande: Life Editora, 2017.

ROCHA, Samir Alexandre. *Geografia Humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo*. R.RA 'E GA, Curitiba, Editora UFPR n.13, p.19-27, 2007.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TUAN, Yi Fu. *Espaço e lugar*. A perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.



A SEXUALIDADE DA MULHER EM *O QUE DEU PARA FAZER EM MATÉRIA DE HISTÓRIA DE AMOR*

Lisiane Andriolli Danieli¹

O EU NARRADORA

Como é comum à obra de Elvira Vigna, o romance *O que deu para fazer em matéria de história de amor* (2012) também narra um crime, contado por uma pessoa em deslocamento e em processo de descobrimento de cada cena. Tirar a camada de mistério, revelando, não linear nem regularmente, como os acontecimentos podem ter ocorrido, segundo a narradora, é uma das intenções perceptíveis da obra. Sendo a escrita em primeira pessoa, essa é consciente de seu papel como divulgadora da história, veiculada como bem entender. A construção da história é fragmentada e se alterna entre memórias (inventadas, contadas) e o presente da narradora. Ela está autoconsciente de sua escrita e de suas escolhas narrativas, utilizando-se, inclusive, de fluxos de consciência.

O romance de Vigna adotado como objeto de análise é dividido em três partes, cada uma enfocando informações específicas para a construção do enredo. Na Parte I, mais longa, percorremos a construção da narrativa, fragmentada, desde as personagens até a viagem ao Guarujá que a narradora aceita fazer a pedido de seu amante Roger. Acabamos por estabelecer a genealogia das personagens. A família alemã dos irmãos Gunther e Arno vieram ao Brasil na época da Segunda Guerra Mundial (1939-1945); a companheira de Arno é Rose, que, de alguma forma, estabelece semelhanças com a narradora, deliberadamente não nomeada. Roger é filho de Rose, com a paternidade em questionamento ou não completamente confirmada. Gunther foi desenhista de cartazes de cinema, evoluindo seu empreendimento para impressões. Arno era escultor, e nisso temos o primeiro gancho da narrativa, uma vez que o artista, depois de morto, passará a estrelar em uma exposição individual sobre toda sua produção. A exposição é promovida por Roger, dono de uma galeria de arte. Supõe-se que a derradeira peça de Arno está em Guarujá, no apartamento onde viveu seus últimos anos com a companheira. É para esvaziar o imóvel e encontrar qualquer resquício de obra de arte que a narradora faz esse deslocamento.

539

Na Parte II, a narradora faz sua ida ao Guarujá e fazemos imersão não só pelo apartamento do casal Arno e Rose, mas também pelo interior da narradora. Descobre-se, enfim, a peça procurada do artista e, curiosamente, é muito diversa de suas obras anteriores, o que ocasiona o ponto de virada do romance, pois começa a haver questionamento, pela narradora, sobre o possível crime que Arno cometeu contra Rose. Sendo esse um romance escrito por uma narradora autoconsciente, ocorre a simulação de fins possíveis para a obra e toda a gama de dúvidas abertas a partir da leitura.

Na terceira e última parte, a exposição planejada sobre a produção artística de Arno ocorre e, enfim, a narradora revela sua teoria criminalística acerca do casal Arno e Rose. A narradora desenvolve pensamentos contínuos sobre o fim, os términos de ciclos e, enfim, vai embora, abandonando muito de seu passado, característica em comum entre as personagens de Elvira Vigna. Reconhecemos o mecanismo da narrativa que traz à tona, como contado, apenas a melhor versão dos fatos, a mais interessante e possível de expressar. Em meio a intensos conflitos familiares e sentimentais, a confirmação de real e ficcional no interior da

¹ Doutoranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), bolsista pela Capes. E-mail: lisiad@gmail.com

narrativa se perde, uma vez que a história é contada a partir de uma perspectiva narrativa já não original, mas filtrada pelo que a narradora sabe de parte dos acontecimentos. Portanto, a narradora é protagonista, conferindo-se a ela o papel de primeira pessoa protagonista, conforme conceito de Maria Lúcia Dal Farra. A ela não é dada a capacidade de onisciência e a quem lê não se dá a capacidade de perceber os fatos além do contado:

Se [...] o narrador é *representado* – como no romance em primeira pessoa – a visão que o leitor terá dele será fundamentalmente diferente da que tem dos outros personagens, pois este será o *sujeito da enunciação que é ao mesmo tempo sujeito do enunciado*. (DAL FARRA, 1978, p. 36, grifos da autora).

Parto da ideia de que a escrita das mulheres tem, desde sua origem, um apego maior ao uso da primeira pessoa. As hoje canônicas Virginia Woolf e Clarice Lispector, por exemplo, trataram de si e de suas criações. O eu sempre pareceu um assunto menor, quando o eu era mulher. Ao retomar as origens da literatura, nota-se nosso desconhecimento sobre as artistas. Homens são facilmente citados e referenciados como bases fundadoras, considerados mais amplos e universais. Isso porque fomos relegadas à posição de Outra, como bem nos aponta a filósofa francesa Simone de Beauvoir (2016), em função da existência da divisão biológica dos seres humanos. Essa discussão está desenvolvida na obra *Segundo sexo*, lançado em 1949, na qual Beauvoir explicita a existência de determinantes sociais que intervêm de modo diferente cada um dos sexos. Vivendo depois de tantas mulheres e libertas de alguns entraves, mostramos ainda mais toda nossa capacidade de desenvolver ciência e arte.

540 A narrativa em primeira pessoa foi percebida em seu tom autobiográfico e confessional, especificamente a literatura de autoria de mulheres, e, por isso, marcada pela dificuldade de ascensão como arte justamente devido às escolhas narrativas. Uma escrita com respaldo na realidade não necessariamente é considerada autobiográfica, assim como o aspecto confessional está muito mais relacionado à escrita intimista de diários e cartas. Embora a obra escolhida para este estudo seja uma ficção, a ela não escapa aspectos de realidade; nesse sentido, o reconhecimento do foco narrativo possibilita pensar acerca do contexto histórico retratado e do papel desempenhado pelas personagens e pela autora. Acerca da legitimidade do romance em primeira pessoa, muito se discute a respeito da ótica adotada pela narradora, a qual favorece determinado entendimento de quem lê:

a visão que leva o leitor a compreender o mundo que lê e a participar dele *não é* fundamentalmente a utilizada pelo narrador. Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é um ponto de referência ou a visão *explicitamente* condutora da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não é a única nem a verdadeira. (DAL FARRA, 1978, p. 24, grifos da autora).

Como Käte Hamburger (1975, p. 228) expõe, “a interpretação do romance em primeira pessoa deve levar em consideração a relação do mundo humano narrado com o narrador-eu”. Uma vez narrada em primeira pessoa, a obra mistura opiniões subjetivas da narradora e os acontecimentos narrados, não ocorrendo mais descrições fiéis da realidade. Sendo a narrativa resultado da memória e ficcionalização, o texto agrega interferências do tempo e das sensações, isto é, a narradora expõe não necessariamente os ocorridos concretos, mas suas impressões abstratas sobre eles. Nesse sentido, segundo Biruté Ciplijauskaitė (1994, p. 18), é possível estabelecer algumas permissões que o uso da primeira pessoa proporciona, como visão imediata do que está ocorrendo ou a criação retrospectiva dos acontecimentos, que é o que a narradora estudada faz.

A partir da existência do sistema opressor de gênero, evidentemente as relações de mundo experienciadas por uma mulher são diversas dos homens, influenciadas pelo contexto sociocultural e histórico. É importante registrar que aponto o fato de o recurso da primeira pessoa possibilitar uma introjeção ao



psicológico. Pode-se transmitir, assim, impressões de forma mais precisa, o ponto de vista da narradora, sendo focado, torna mais possível a análise de cenas específicas, como as de sexo, analisadas a seguir, por serem percebidas por um olhar definido.

O SEXO POR ESCRITO

Compreendendo que a narrativa em primeira pessoa é, conforme demonstra o que Biruté Ciplijauskaitė (1994), a tipologia textual ideal para criar situações de autoinvestigação e rebeldia, a busca por uma representação sexual torna mais material e concreta sentimentos abstratos. A arte acaba por ser âncora de muitas pessoas, tendo em vista a necessidade de existir uma referência, com a busca por representação e visibilidade. A importância do conhecimento acerca de nós mesmas está em poder questionar o que nos é imposto. Apenas questionamos nossa identidade enquanto em crise, e a sexualidade de mulheres ativas e autoconscientes ocasiona a necessidade de justificar escolhas, como se não fosse suficiente estar e ser cidadã e artista no mundo.

O sexo é definido biologicamente desde o nascimento, com pessoas com vulva designadas como do sexo feminino e pessoas com pênis designadas como do sexo masculino. Nesse sentido, ser mulher está relacionado a pressupostos de feminilidade, os quais são destinados a pessoas do sexo feminino. Para fundamentar meus estudos, parto da afirmativa de que gênero é culturalmente construído a partir do sexo. Conforme a teórica feminista Germaine Greer (1971), o sexo humano é diferenciado essencialmente pela diferenciação de um cromossomo e, a partir disso, os papéis sexuais são ensinados desde a infância.

As características estabelecidas para cada sexo, e por consequência gênero, são encorajadas para que se mantenham papéis sexuais, tradição de mundo que o organiza de tal forma que possa funcionar para quem está no poder, impossibilitando, muitas vezes, pessoas sem poder – mulheres, no caso discutido – de tomarem voz para modificar a realidade. Pelo senso comum, o masculino é agressivo e ativo; como contraponto, o feminino é servil e passivo. Por tal distinção ser opressora, conforme a escritora e artista estadunidense Kate Millett (1970), seria preciso reexaminar as características impostas aos sexos, tornando-as humanas.

541

Aspectos que seriam úteis para todas as pessoas, como eficiência, intelectualidade, ternura e consideração não são adotados, sendo os dois primeiros masculinos e os dois últimos femininos. A passividade e a agressividade excessivas seriam inúteis para todos, mas é reforçada para mulheres e homens, respectivamente. Idealmente o gênero não seria incentivado, diminuindo-se a violência contra pessoas do sexo feminino e masculino partida principalmente de homens, em especial porque tais conceitos sobre feminilidade e masculinidade são prejudiciais para ambos.

No começo do romance, a narradora fala sobre a possibilidade de começar o romance contando a década de 1960 a partir do golpe militar de 1964 e ou a partir do Ato Institucional número 5, em 1968. A intenção não é refazer a história brasileira, e sim contar algumas vidas que existiram em meio à ditadura. De certa forma, são relatados aspectos bons da década de 1960, enquanto seria possível mostrar apenas o que houve de pior, como a repressão social e política diante da iminência de um golpe militar e, posteriormente, da ditadura civil-militar. Relacionada também à coletividade em caos, é descrita a naturalidade de um encontro entre amigos e a escapada ao banheiro de duas pessoas. A primeira interação sexual é posicionada historicamente, enfatizando que todas as interações são necessárias ao enredo, seja para construir a identidade das personagens, seja para estabelecer suspense, conforme segue:

E década de 60 também é bom por causa da trepada no chuveiro.
Me parece um bom começo, trepadas no chuveiro.



E esta foi uma trepada no chuveiro enquanto as pessoas tomavam cerveja na sala, e diziam aos cochichos, em risadas, mas será que eles estão trepando no chuveiro? Estão. Estávamos. [...] Quem dirá saber como é trepar no chuveiro enquanto pessoas tomam cerveja, o disco da Elis Regina. Quem dirá saber como é escutar Elis Regina com o braço levantado e aquela cara de animadora de festa infantil que, não, desculpe mas tinha. Porque as coisas mudam. (VIGNA, 2012, p. 14).

A narradora demonstra naturalidade e despudor acerca do assunto e utiliza o caso para introduzir a relação que ocorre como uma possibilidade comum, uma vez que não só a narradora, como também Rose, passa por situações parecidas de interação sexual. O que se lê não é a descrição exata de uma relação sexual, mas a indicação de que ela ocorre, demonstrando também as limitações do foco narrativo, que supõe acontecimentos e constrói seu discurso a partir disso. Não há eufemismo nas descrições, contrariando o que culturalmente se espera, conforme Jean Franco (1994, p. 116), para a qual, no texto literário, “a sexualidade só figura para ser reprimida pelo código moral (tipicamente no romance) ou é disfarçada por eufemismos (tipicamente na poesia)”.

Para que essa primeira cena faça mais sentido, é preciso dar seguimento a leitura, a qual nos proporciona conhecimento sobre quem é a mulher que narra o romance: “Sou uma mulher de meia-idade, portanto uma pessoa invisível. Bobagem escolher homem, seria inútil. E isto é um alívio.” (VIGNA, 2012, p. 31). A própria narradora tem conhecimento, muito bem fundamentado, sobre como ser ela num bar, relatando histórias que envolvem sexo, traição, amor e crime. Em complemento a si mesma, há a personagem Rose, uma mulher que fala “dane-se” em vez de “foda-se”, mas que sente desejo pelo marido Arno, que não lhe corresponde e, também por isso, o trai com o cunhado, Gunther. Ao descrever Rose, a narradora enfatiza a presença do braço levantado, como na cena do banheiro:

Rose levanta os braços.

A axila raspada e levemente esbranquiçada de talco fica à mostra, e mais do que isso. Parte do abaulado dos seios também fica. [...] Nessa hora temprana, então, Rose se espreguiça e mostra boa parte dos seus seios. (VIGNA, 2012, p. 39).

Nota-se desde o princípio que as personagens de Elvira não são passivas, indo em direção às situações que lhes agradam; não demonstram aceitar situações de violência e, além disso, seduzem em uma realidade em que isso é possível e é o que parecem querer, como fica explícito na cena a seguir:

Ela esquece a mão, dessas que pousamos levemente sobre a perna do outro durante uma conversa em que falamos algo engraçado, bobo mesmo, já rindo. [...] A perna é a do cunhado. E desta vez, o quê?, talvez uma pressão maior, um segundo a mais com a mão lá, esquecida. Algo que se nota e se esquece no momento mesmo em que se nota. (VIGNA, 2012, p. 39).

Rose é quem esquece a mão na perna do cunhado. Ela quem faz comentário “picante” sobre sexo, o qual não é acompanhado pela cunhada Ingrid, que mostra ser menos livre ou “moderna” em relação a outra: “Bem, Ingrid, se você não pode ter filhos, não deve se importar de Gunther ter filho com outra, pois não?” (VIGNA, 2012, p. 41). A narradora constrói a imagem de Rose baseada em si mesma e explica como ocorre uma sucessão de fatores que culmina no sexo:

Entra. E agora diminui ao máximo os pequenos ruídos naturais, os da chave, os de seus passos. Pega Rose pela mão. Vão até o banheiro. Trepam em dois minutos, ela encostada na pia, ele sem tirar a roupa. Depois, ele abre a porta do banheiro com cuidado. Sai. Torna a fechar. Quando Rose sai do banheiro, a casa está silenciosa e vazia. Ela se veste devagar. (VIGNA, 2012, p. 52).



Ainda que a maior parte dos movimentos em prol da interação sexual tenham sido feitos por Rose, na ida ao banheiro, para efetivar a relação, a personagem é “pega” pela mão. O ato não é descrito com nenhum adjetivo positivo ou negativo, apenas a casa e alguns movimentos são caracterizados. Não parece haver tesão, apenas conveniência para haver concepção, confirmando a necessidade do sexo apenas para reprodução, em contraponto ao erotismo, amplamente estudado por Georges Bataille (2013), o qual aparece como um fenômeno social, filosófico e histórico natural ao ser humano. A prática sexual existe para todos os animais sexuados com finalidade reprodutiva; ao ultrapassar o aspecto apenas de reprodução dessa atividade, encontra-se o erótico, fruto de uma energia interna e psicologicamente desenvolvida.

No caso das personagens de Elvira Vigna, por mais que haja o objetivo de reprodução, não é apenas isso que está posto, com a incidência do desejo sexual de Rose, que não é satisfeito pelo companheiro. As mulheres apresentadas não estão passivamente aguardando que os outros usem delas, podendo ser ativas. Rose, por exemplo, diverte-se ou entedia-se nua pela casa, pode ou não ter ido atrás não só do cunhado Gunther mas de outros homens, dependendo da escolha da narradora. Seguindo a narrativa, ocorre uma interação sexual entre a narradora e outro homem em uma situação parecida com a de Rose anteriormente:

Vou ao banheiro tentar me limpar, o dono da casa também vai. Precisa tirar a banheirinha da nenê que está dentro do chuveiro, para que não suje. Vamos os dois. O papo continua nas nossas costas. No banheiro, hesito em tirar a blusa. Me considero antiquada por hesitar. Tiro. Ele fecha a porta. Liga o chuveiro, tira a roupa, me ajuda a tirar o resto da minha. Trepamos. Sei antes de iniciar e confirmo durante. É – e seria necessariamente – trepada de vestibulo. Dou este nome a trepadas que servem de introito para outras trepadas, com o mesmo ou outro homem. Trepadas-preâmbulos, sem resultar em gozo, mas sendo uma espécie de aperitivo, preparo para a próxima. (VIGNA, 2012, p. 55).

543

Nesse trecho, vários são os aspectos a se concentrar. Primeiro, a existência de um bebê, após ser lido acerca da vontade de ser mãe de Rose. Vão as duas pessoas ao banheiro e no box tem a banheira. Segundo, a hesitação da narradora em se despir quando, já foi visto, ela é uma mulher desenvolta e extrovertida. Parece que sucumbe aos padrões (auto)impostos acerca de quais são as ações corretas para uma mulher. O uso do verbo “trepas” não demonstra afeto ou compartilhamento, como poderia ocorrer com “fazer amor” ou “transar”. A ênfase do ato está no elemento que empurra, conforme Germaine Greer (1971) se refere, sugerindo a realização de atitudes sobre uma pessoa passiva, em geral a mulher. Não é o que ocorre na descrição analisada, visto que a passividade aparente na realização de movimento para a retirada das roupas acaba com a inclusão da narradora na ação total, com ela colocando-se na atividade sexual, usando a primeira pessoa do plural em “trepamos”.

Quase não há lugar para afeto nas relações estabelecidas. Para atingir ideais de virilidade, o homem costuma ser ensinado a não demonstrar expressões de emoção; em oposição, a mulher é designada à lânguida amorosidade. Há, aqui, uma contraposição às condições do gênero, uma vez que todas as personagens têm dificuldade em demonstrar afeto. O aspecto humano é colocado acima das dicotomias, pois o que se percebe são pessoas fragilizadas emocionalmente, sem possibilidade de transmutar seus sentimentos, tornando-se frígidos.

A condição de objeto sexual pela qual algumas mulheres passam é o contrário da excessiva desse sexualização de outras, destinadas à maternidade, isto é, têm como atividade sexual apenas o fim gestacional e reprodutivo. Às mulheres brancas estava reservada a castidade até o casamento; para as mulheres negras, ao contrário, ocorre a hipersexualização, sendo a sexualidade usada contra elas, uma vez que é explorada pelos homens brancos, que tinham o sexo incentivado e disso se aproveitavam. Sobre a sexualidade e maternidade de Rose, é evidenciado que Arno ignora seus desejos e é incapaz de com-

preender o que a companheira relata, “afinal, é uma mulher. E, como se isto não bastasse, ainda tinha acabado de se tornar mãe.” (VIGNA, 2012, p. 77). A maternidade, portanto, desumaniza a personagem. Como consequência, a narradora supõe que ela se relacione com outros homens, desviando-se, novamente, da norma, uma vez que nem mesmo o filho Roger é fruto de seu matrimônio com Arno, e sim do cunhado Gunther.

Conforme Kate Millett (1970), a castidade e a negativa à relação sexual pelas mulheres consistiam em frigidez, ao mesmo tempo que reivindicar pela sexualidade poderia pressionar em favor da prostituição, do casamento forçado ou da maternidade compulsória. Por fim, todas as estratégias patriarcais. Em contraponto a Michel Foucault, a acadêmica Germaine Greer (1971, p. 41) aponta que “a permissão de falar livremente de sexualidade resultou apenas no estabelecimento de outra senha de normalidade sexual, recheada de desonestidade e sentimentos-padrão”. Isto é, ocorre a permanência de padrões a serem seguidos acerca da interação sexual e, além disso, da vontade de relacionar-se. Contrariando a frigidez e o estabelecimento de normas, a narradora se coloca como ativa em sua fala sobre os homens com quem transou:

Com eles trepei ganindo como se não houvesse amanhã. Ou melhor, porque não haveria amanhã, eu sabendo disso. Com eles, eu sabia, nenhum amanhã de telefonemas (que seriam meus e apenas meus, eu sabia) a buscar respostas polidas e evasivas (da parte deles). E nenhum depois de amanhã, na minha falta de ânimo para insistir, e aí, cara?, e tem feito o quê? (VIGNA, 2012, p. 116).

544

Apesar de partilharem momentos íntimos, não há nenhuma ligação emocional estabelecida, havendo pura e simplesmente os desejos sendo satisfeitos. Mais que isso, a narradora refere-se aos seus gemidos de prazer como “ganidos”, que são sons gerados por animais, especialmente cães. Tal palavra pode sugerir a equivalência dela a uma cadela, ainda que a desumanização das mulheres é prática comum ao patriarcado como maneira de justificar a violência opressiva interposta a nós. A narradora pode saber que, como mulher, tem liberdade de expressar-se sem qualquer medo de represália e, mais que isso, não há pudor em falar de algo natural como as reações dela diante da prática sexual aleatória e casual, com a certeza de ser numa relação sem vínculo emocional.

Talvez a cena que a narradora mais demonstre atitude e realização de seu desejo seja a que não relata para Roger, mas descreva na obra, confirmando para si a ideia de que o relacionamento entre os dois deve acabar. No Guarujá, para onde vai a pedido do amante, descobre a peça final de Arno, reconstrói a vida da família e conhece um homem, chamado Alemão, que faz reformas no prédio:

Acontece um lance, no Guarujá, com o Alemão, que não conto por não ter ligação com mais nada do que conto. Parece uma trepada, mas na verdade é um acerto de contas. Lá pelas tantas, escuto, subindo a escada, a musiquinha que ele cantarola sem parar. Chego no meu andar. Ele está lá. Fica olhando meus peitos e eu encaro, ele dá um sorrisinho calhorda de quem olha uma mulher de meia-idade que, segundo tudo o que ele sabe da vida, não tem homem, não trepa e gostaria muito de ambas as coisas. No que ele se engana, pelo menos naquele momento ainda não me separei de Roger. Tem o seguinte, detesto sorrisinho calhorda. Seguro o pau dele. Com força, por sobre o jeans dele. Ele perde o sorrisinho. (VIGNA, 2012, p. 169).

Ao retomar o acontecimento, a narradora opta por contá-lo mesmo que acredite não ser necessário, confirmando a ambiguidade da primeira pessoa. É possível que ela tenha omitido muitos fatos para permanecer em sua história, conforme sua vontade. Ela vinha chamando todas as intercursos sexuais, com ou sem gozo, de “trepada”, mas o que ela propõe contar não é mais isso, e sim um “acerto de contas”. Nesse momento, há um revés da relação patriarcal comum, na qual o detentor do poder e do prazer é o homem branco.



A socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1987) descreve a relação de dominação da mulher a partir da construção dos papéis sociais de categoria de gênero; além do gênero, há o recorte de raça, etnia, orientação sexual, entre outros. A legitimação da suposta superioridade masculina se dá pela naturalização das hierarquias na sociedade capitalista, pela identidade socialmente imposta a homens e mulheres e pelos processos socioculturais de discriminação contra as mulheres e demais categorias. Para Saffioti (1987), o extremo da relação de poder homem-mulher é o estupro, uma vez que se limita o poder de escolha da mulher sobre seu corpo e seu prazer, tornando-a um mero objeto. Diante de um olhar de assédio, a protagonista poderia recuar, porém ocorre o oposto.

Considerando a afirmação de Bataille sobre o erotismo ser uma “infração à regra dos interditos” (2013, p. 118), pode-se dizer que há elemento erótico no discurso da narradora de Vigna. Os interditos transgredidos dizem respeito aos sujeitos, uma vez que as mulheres são ativas para realizar seus desejos; não há castidade; ocorrem intercursos sexuais fora do matrimônio ou homossexuais. É relevante demarcar que, conforme a poeta e teórica estadunidense Audre Lorde (2009), a pornografia é a supressão do poder do erótico, representando a sensação sem sentimento. Para a autora, o erótico deve ser celebrado como força vital e energia criativa, posta em oposição ao pornográfico, que não pressupõe compartilhamento de prazer, mas abuso de poder. Ainda que as descrições apresentadas preconizem o automatismo e o prazer não seja enfatizado, não é evidenciado abuso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das mulheres culturalmente são esperadas atitudes maternas e domésticas, então o uso da palavra e sua imposição como sujeito ativo e questionador foi – é – visto de forma negativa ou histérica. A questão da vida pública e da privada é mais sensível às mulheres, portanto, e tornar público algo como o sexo tem uma função de dupla subversão, ao haver exteriorização das palavras e dos sentimentos carnis – que deveriam permanecer no privado –, mas também de dupla crítica, pois a mulher não faz parte do cânone, muito menos relatar o erótico (MUZART, 1997).

No romance de Vigna, é perceptível a liberdade em se tratar de quaisquer temas, incluindo a sexualidade, ainda que não se contemple os conceitos de plenitude expostos. A narradora afirma o gozo em várias ocasiões, sem que suas descrições sejam de sublimação. Ademais, as personagens não seguem completamente o modelo psicossocial de heteronormatividade, uma vez que todas demonstram desejo e atitude em direção da realização sexual, por exemplo, não se limitando às expectativas sociais de gênero. Conforme Kate Millett (1970), a maioria das mulheres foram submetidas a exercer funções apenas reprodutoras e de educação das crianças, exercendo sua sexualidade como um castigo, limitada à maternidade e ao serviço doméstico; como transgressão, não é o que a narradora percebe e relata.

Em concordância com a pesquisadora brasileira Ana Maria Bercht (2017), explícito que a reivindicação da sexualidade feminina passa por conquistar direitos reprodutivos básicos, como a legalização do aborto, a possibilidade de planejamento familiar e o amplo acesso à educação sexual e a métodos contraceptivos e de proteção, a aceitação da sexualidade e afetividade lésbica e outras não exclusivamente centradas no homem, entre outras. Assim, embora a busca pela revolução sexual seja mais difícil que a aceitar e inserir-se na lógica patriarcal de objetificação, no fim existe apenas essa alternativa.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERCHT, Ana Maria. O capital erótico e a positivação da violência masculina. *Mundo em transe*, Porto Alegre, 2017.



Disponível em: <<http://www.mundoemtranse.com.br/index.php/2017/09/29/o-capital-erotico-e-a-positivacao-da-violencia-masculina/>>. Acesso em 20 jan. 2019.

CIPLIJASKAITĒ, Birutė. *La novela femenina contemporánea* (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.

GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: _____. *Textos escolhidos de Audre Lorde*. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. 2009. Disponível em: <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

MILLETT, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. p. 79-89.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



DISCUTINDO GÊNERO ATRAVÉS DO CINEMA

Lola Aronovich¹

Uma das maiores ansiedades das pessoas em geral continua sendo saber a que gênero alguém pertence. A primeira pergunta que muita gente faz ao ver um bebê é “É menino ou menina?” A resposta a esta pergunta geralmente determina como a pessoa tratará aquele bebê. Por isso que tantos pais já colocam um brinquinho numa menina-bebê – para que ninguém se confunda ou se sinta desconfortável diante de um bebê de sexo indeterminado. Isso sem falar, é claro, na indefectível cor rosa, que hoje está mais codificada do que nunca. Graças à tecnologia moderna, podemos saber o sexo de um bebê meses antes do nascimento. Assim, o bebê, ao chegar ao mundo, encontrará um cenário de acordo com seu gênero. Infelizmente, muitas das oportunidades de sua vida também serão determinadas pelo seu gênero.

O sexo de uma pessoa é um fator biológico, mas é também social e cultural. Já os gêneros são construídos: feminino ou masculino, graças a uma sociedade binária que coloca os dois como antagonistas, sexos “opostos”. Uma criança aprende a se comportar como menina ou menino através dos estereótipos de gênero. Sandra Bem (1993) afirma que há três crenças principais do lugar comum no que envolve gênero: que homens e mulheres são diferentes, tanto sexual quanto psicologicamente; que os homens são superiores; e que as duas “verdades” anteriores são fatos indiscutíveis e naturais. Esta ideologia costuma ser vista como natural, o que é imprescindível para que ela não seja questionada, apenas aceita.

547

Portanto, não se pensa, não se faz uma reflexão. Crescemos ouvindo que “é assim que as coisas são; sempre foram, sempre serão”, uma receita fácil para o comodismo. Atualmente é só entrar em uma loja de brinquedos para saber imediatamente qual seção é a de meninos, e qual é a de meninas – a de meninas é monocromática, rosa. Mas nem paramos para pensar que, até a Primeira Guerra Mundial, azul era cor de meninas, e rosa, de meninos. Ou seja, o que vemos como verdade indiscutível hoje era o inverso menos de um século atrás. O mesmo pode ser dito sobre a associação dos homens a um voraz apetite sexual. A ideia de que mulheres gostam menos, ou nem gostam, de sexo, é uma construção social recente. Até o final do século 19, considerava-se que as mulheres gostavam tanto de sexo que elas seriam incontrolláveis. Não por coincidência, quando o estereótipo se inverteu, abandonou-se a noção de que grande desejo sexual fosse sinal de irracionalidade.

Há inúmeros exemplos de como os estereótipos de gênero mudam, e também de como eles são limitadores para homens e mulheres. Esses estereótipos funcionam não apenas como atalhos cognitivos, mas como camisas de força. O velho “homem não chora” é sem dúvida péssimo para os homens, e para a sociedade de modo geral, por associar a masculinidade à falta de sentimentos. Não saber se expressar pode ensinar a um menino que a agressividade é o meio de resolver conflitos.

Apesar de todas as desconstruções das últimas décadas, parece que estamos mais presos ao binarismo de gênero do que nunca. Como mostra o documentário *It's a Girl*, em alguns países como Índia e China, nascer menina ainda pode ser uma sentença de morte ou abandono. No Brasil não temos extermínio de meninas, mas a violência de gênero é abrangente. E, embora questões de gênero já façam parte dos Parâmetros Curriculares Nacionais há tempos, pouco se fala nas escolas sobre este tema tão determinante na sociedade.

1 Doutora em Letras: Inglês e Literatura. É professora da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Se esta divisão segregadora por gêneros é tão negativa para o nosso mundo, por que não combatê-la? Estudar para compreender esta divisão é o primeiro passo para poder mudá-la, e é isso que a área de estudos de gênero faz. Nunca se discutiu tanto gênero como agora. Esta área altamente interdisciplinar está presente atualmente em vários departamentos de universidades em todo o mundo – bem diferente de quando eu cursei Pedagogia, quase vinte anos atrás, sem ter um único dia de aula dedicado a estudos de gênero.

Por outro lado, este é o pior momento da história do Brasil para se falar de gênero, pois a mera menção ao termo pode levar a proibições. Um exemplo é o que aconteceu em julho numa escola estadual em Boa Vista, Roraima. Para homenagear a Copa do Mundo Feminina, um show de talentos adotou como tema “A arte não define gêneros”. Os próprios alunos, em debates em sala, escolheram o título. Dois pais procuraram a gestão da escola, citando a Lei Estadual no. 1.245/18, que proíbe discussões sobre “ideologia de gênero” nas escolas de todo o Estado. Os professores se recusaram a retirar o termo “gênero” e o show de talentos, que ocorria desde 2011, foi cancelado (ARAÚJO, 2019).

Isso está se tornando cada vez mais frequente. Em maio de 2018, o texto de autoria do deputado federal Flavinho (PSC-SP) sobre o Escola sem Partido foi aprovado por comissão especial (formada apenas por evangélicos). O texto proibia os termos “gênero” e “orientação sexual” de serem proferidos em sala de aula, inclusive em atividades “complementares ou facultativas” (BOLDRINI, 2018). Em outras palavras, a bancada da Bíblia não apenas não aceita que se discuta gênero em sala de aula, como deseja até banir o termo. Boa sorte para quem trabalha com gêneros literários, textuais e fílmicos.

Embora o programa Escola Sem Partido tenha sido criado em 2004, ele só ganhou força em 2015, quando projetos de lei começaram a ser apresentados e debatidos em câmaras municipais, Assembleias Legislativas e no Congresso Nacional. Em vários estados e municípios, projetos conservadores proibindo a “ideologia de gênero” foram aprovados. Houve resistência também. Em 2016, um grupo de pesquisa em Teresina, o SEXGEN, enviou uma nota ao prefeito pedindo para que vetasse um projeto que proibia a distribuição de livros didáticos com “ideologia de gênero”. Segundo a nota,

Gênero NÃO se refere a uma escolha entre ser homem ou mulher, macho ou fêmea, homossexual ou heterossexual ou bissexual ou assexual; refere-se, sim, às formas como nos construímos ao longo da vida entre as diversas possibilidades que nos são apresentadas, não só em termos de orientação sexual. Discutir gênero na escola não significa ensinar as crianças que elas podem escolher o gênero que terão. Não se escolhe gênero nem sexualidade. Nem na infância nem na vida adulta. Daí a importância de se discutir desde cedo as diferenças e hierarquias de gênero numa sociedade ainda patriarcal, heteronormativa, misógina e LGBTfóbica. (Cidade Verde, 2016).

O prefeito acabou vetando o projeto em 2017, seguindo orientação do Ministério Público.

Um dos objetivos do advogado criador do programa Escola sem Partido é afixar nas escolas cartazes com os “deveres do professor”, e incentivar que os alunos denunciem quem fizer “doutrinação ideológica” na sala (valendo-se da “audiência cativa dos alunos”). Outro é a tentativa de tipificar o crime de “assédio ideológico” em sala. A proposta já foi considerada inconstitucional pelo Ministério Público e pela Procuradoria-Geral da República. As Nações Unidas para os Direitos Humanos se manifestaram contrárias, enquanto os professores a apelidaram de “lei da mordação”.

Em dezembro de 2018 a comissão especial que analisava a PL7180/2014 encerrou os trabalhos sem votar, por falta de consenso. O projeto tramitava na Câmara desde 2014 e foi arquivado. Em fevereiro de 2019 uma bancada mais conservadora reapresentou uma versão ainda mais dura do projeto. O PL 246/2019, de autoria da deputada Bia Kicis (PSL-DF), permite que alunos gravem aulas sem o consentimento dos professores, e proíbe grêmios estudantis de realizarem “atividade político-partidária”. Felizmente, PT e Psol



apresentaram projetos que se opõem à censura: o Escola Livre, de Alexandre Padilha (PT-SP), e o Escola sem Mordaça, de Talíria Petrone (Psol-RJ). Ambos garantem a laicidade do Estado e uma educação contra o preconceito, o que já está previsto na legislação. Mas é uma estratégia da esquerda para não ficar na defensiva e para tentar combater os retrocessos (FERNANDES, 2019).

E a esquerda realmente precisará usar todos os subterfúgios possíveis, pois demonizar a “ideologia de gênero” e banir certos termos, como “gênero”, “orientação sexual”, e “violência obstétrica”, são projetos deste governo de extrema-direita. Em junho de 2019, em Genebra, diplomatas brasileiros, seguindo ordens do Itamaraty, vetaram qualquer referência ao termo “gênero” em resoluções da ONU. Países reconhecidamente opostos à igualdade entre mulheres e homens, como Rússia, Paquistão e Arábia Saudita, apoiaram a medida. O jornalista Jamil Chade narra o nosso protagonismo em vergonha internacional: “Enquanto o Brasil falava, delegações estrangeiras literalmente abriam a boca de surpresa, se olhavam de forma assustada e combinavam reações imediatas, enquanto outros suspiravam para lamentar a nova posição nacional” (CHADE, 2019).

Porém, é lógico que o ataque ao que os conservadores chamam de “ideologia de gênero” não teve início em 2019 e nem no Brasil. Butler aponta que os ataques à “ideologia de gênero” começaram em 2004, quando

o Pontifício Conselho da Família escreveu uma carta aos bispos da Igreja Católica assinalando o potencial do ‘gênero’ como destruidor dos valores femininos importantes para a Igreja; como deflagrador de conflito entre os sexos; e como um conceito usado para contestar a natureza e a distinção hierárquica entre homem e mulher sobre a qual os valores da família e a vida social são fundados” (BUTLER, 2019).

Para Butler, o papa Francisco foi responsável por elevar o tom dessa retórica em 2016, num discurso em que lamentava a “aniquilação do homem como a imagem de Deus”, e a doutrinação, segundo ele, de que as crianças poderiam escolher seu gênero. Butler afirma que a indignação do papa era porque nós, humanos, estaríamos alterando a forma como Deus criou o mundo, com homens e mulheres em papéis fixos.

549

A explicação de Butler sobre como a ojeriza à “ideologia de gênero” vem da ruptura das normas da sociedade me faz juntar a mágoa que os reacionários têm das feministas e do movimento LGBT. Por exemplo, algo que nunca compreendi foi por que os conservadores são contra o casamento entre pessoas do mesmo sexo, já que ele não afeta em nada a vida deles. Rebecca Solnit explica: é porque o casamento entre pessoas do mesmo sexo pode ser de fato igualitário. E é disso que os conservadores têm medo, de que o casamento homoafetivo implique que o casamento entre homem e mulher também deve ser igualitário, não mais com a mulher sendo vista como propriedade do marido, como foi durante séculos. “O casamento igualitário é uma ameaça sim: ele ameaça a desigualdade” (SOLNIT, 2017, p. 83).

Antes mesmo da onda conservadora e dos resultados das eleições presidenciais de 2018, que vêm sendo desastrosos para o Brasil e para a América Latina, os retrocessos chegaram com o golpe jurídico e midiático de maio de 2016, que implantou medidas que dificilmente seriam aceitas nas urnas e destituiu um governo legitimamente eleito. A bancada religiosa de um Congresso ultra conservador adotou como uma de suas principais bandeiras o combate à “ideologia de gênero”, que para ela seria um ataque à família tradicional e aos bons costumes. Do golpe de 2016 às eleições de 2018 o Brasil foi um laboratório de como levar a população à direita. O encerramento da mostra “Queermuseu” em Porto Alegre, em agosto de 2017, e a manifestação em que reacionários incendiaram um boneco enquanto gritavam “Queime a bruxa!”, durante a palestra de Judith Butler ao Sesc Pompeia, em São Paulo, em novembro de 2017, são exemplos bem-sucedidos dessa histeria conservadora.

No entanto, cada vez mais temos nas universidades coletivos feministas e trabalhos acadêmicos que lidam com gênero, e a tendência é que os coletivos comecem a aparecer já no ensino médio. Logo, há uma discrepância entre o que deseja boa parte das e dos jovens, representados na “primavera feminista” de

2015, nas ocupações de escolas e universidades no final de 2016, no movimento “Ele Não” de setembro de 2018, e mesmo nos protestos em defesa da educação pública em maio de 2019, e o que ditam os congressistas e religiosos.

Uma pesquisa Ibope realizada em fevereiro de 2017, encomendada pela ONG Católicas pelo Direito de Decidir, apontou que 84% dos entrevistados concordam totalmente ou em parte que professores discutam igualdade de sexo com os alunos. 88% são a favor de aulas de educação sexual. A maior resistência detectada em toda a pesquisa foi na pergunta sobre se deve ser abordado em sala de aula o direito de cada pessoa viver livremente sua sexualidade: “apenas” 59% dos evangélicos entrevistados concordam (FERNANDES, 2017). Ainda assim, é a maioria.

Para romper ainda mais a falsa narrativa de que a maior parte da população quer que a exclusão e o conservadorismo imperem nas escolas, uma pesquisa interna encomendada pelo MEC em 2018 e nunca divulgada aponta que a maioria dos entrevistados (55,8%) entendem que gênero e sexualidade devem fazer parte do currículo escolar. Até entre os evangélicos há uma divisão: 46,7% responderam que questões de gênero e sexualidade devem estar no currículo, e 48%, não. Em geral, quase 63% dos entrevistados não soube explicar o que é a tal “ideologia de gênero” de que reacionários tanto falam. A pesquisa perguntou se o preconceito contra gays deve estar no currículo, e 65,2% disseram que sim. Em outra pergunta, 75% alegaram que o preconceito contra gays nas escolas “existe e é muito grave”. Quando questionados sobre quais são os principais problemas das escolas públicas, nenhum dos entrevistados mencionou o famigerado kit gay ou a doutrinação comunista, e sim a desvalorização dos professores, a infraestrutura e a violência contra os professores (TOLEDO, 2019).

550

Portanto, apesar da histeria reacionária, trazer questões de gênero para a sala de aula parece ser uma tendência. Falar sobre gênero tem potencial para de fato diminuir os preconceitos e, deste modo, melhorar o mundo. Por isso, além de não podemos nos dar ao luxo de nos acovardarmos e recuarmos, é preciso criar mais material didático para que essas questões sejam trazidas para as salas de aula de escolas e universidades.

Utilizar filmes para trazer à tona vários assuntos relacionados a gênero pode fazer com que alunos se identifiquem e se interessem em refletir e dialogar, já que eles geralmente conhecem essas produções culturais (principalmente filmes de grande bilheteria). Conversar sobre elas, ao mesmo tempo que gera identificação, também pode gerar um certo distanciamento, necessário às vezes para se chegar a pontuações mais pessoais, que questionem grandes certezas.

Se a construção dos gêneros ocorre através do que Althusser chama de “aparelhos ideológicos do Estado” (como a mídia, escolas, tribunais, família) e através das várias tecnologias de gênero (por exemplo, o cinema), como aponta Teresa de Lauretis (1987), então podemos usar essas mesmas tecnologias para desconstruir a noção binária de dois gêneros. O cinema se transformou em um meio tão influente para definir comportamentos e passar valores que ele é visto por Lauretis como uma tecnologia de gênero, com capacidade de moldar e ensinar como mulheres e homens devem agir. Usar filmes e textos com potencial de atrair a juventude oferece um ótimo ponto de partida para a reflexão do que é visto como feminino e masculino.

Concordamos que usar filmes e textos literários para se falar de gênero pode ser muito bom para os jovens, mas como definir quais obras utilizar? Um dos problemas em que esbarramos é a falta de representatividade, a ausência de mulheres de maneira geral, tanto como autoras quanto como personagens. Por exemplo, a professora da UnB Regina Dalcastagne analisou o perfil da personagem brasileira nos romances escritos originalmente em português por autores brasileiros ou naturalizados, publicados por três grandes editoras (Companhia das Letras, Record e Rocco) entre 1990 e 2004. Ela constatou que 72,7% dos romances publicados tinham autoria de homens (93,9% brancos). Outra conclusão é que nos livros de autores



homens menos de 14% dos protagonistas são mulheres e só 16% dos narradores (DALCASTAGNE, 2005, p. 36). A pesquisa de Dalcastagne deixa claro que, além do mercado editorial brasileiro ser dominado por homens, autores homens escrevem sobre personagens masculinos.

No cinema essa lacuna se faz ainda maior. Representatividade é algo importante para podermos nos identificar. Quando todo um grupo não é representado na mídia ou na arte, ou quando esse grupo é representado apenas de uma forma estereotipada, é como se ele não existisse, como se não tivesse voz, como se essa voz fosse constantemente silenciada. Infelizmente, ainda podemos constatar essa falta de representatividade e, conseqüentemente, esse silenciamento ao observamos o cinema atual, em plano século 21. O que costumamos chamar de “cinemão”, ou seja, o cinema *mainstream*, quase sempre dos Estados Unidos, que monopoliza as salas dos shoppings, ainda é um cinema excludente, que privilegia um gênero, o masculino, e varre para baixo do tapete não só as mulheres, como também todos os outros grupos historicamente oprimidos, como as pessoas negras e LGBT. Apesar de todas as conquistas desses grupos nas últimas décadas, as histórias contadas pelo cinemão ainda são histórias escritas, dirigidas e protagonizadas por homens brancos e heterossexuais. Ter Natalie Portman interpretando Thor não muda esta triste realidade (Veja SP, 2019).

Uma atriz que incentiva a maior participação feminina nas telas é Geena Davis, estrela dos anos 1980 e 90, com grandes sucessos como *Thelma & Louise* e *Stuart Little*. Davis se orgulha dos papéis de mulheres em posição de poder que escolheu em sua carreira e afirma que seu critério para essa escolha é “As mulheres se sentirão bem em relação a ser mulher quando saírem do cinema?” Em entrevista ao *New York Times*, Davis declarou: “A única dona de casa que já interpretei foi em *Os Fantasmas se Divertem...* e ela estava morta” (BELKIN, 2010). Ao assistir filmes pra crianças com a filha pequena, Davis notou que a mesma falta de proporção que vemos no cinema adulto se mantém no infantil. Para analisar o fenômeno da subrepresentação de mulheres no cinema para toda a família, Davis fundou e financia o Instituto Geena Davis de Gênero na Mídia.

551

Através de pesquisas, o instituto concluiu que, entre 5.554 personagens analisados no cinema para crianças, 71% eram masculinos. Até em cenas onde há multidões, apenas 17% dos figurantes, os chamados extras, são meninas. E em 25% das vezes essas meninas estão usando roupa curta, colante, ou reveladora demais, descobriu o instituto (BELKIN, 2010).

De forma geral, os filmes não apenas contam histórias de homens, são protagonizados por homens, escritos e dirigidos por homens, como também são avaliados por homens. 94% dos prêmios de roteiros vão para homens (LEVINE, 2015). É difícil acreditar que um ambiente tido como liberal seja logo a indústria nos Estados Unidos que mais exclui mulheres. Até a mineração de carvão tem mais mulheres (9%), depois que uma lei proibindo a discriminação contra mulheres na área foi aprovada. Já na direção do cinemão americano, mulheres não passam de 4% (GIESE, 2014). Não se entende essa lógica, pois cerca da metade dos estudantes de cinema hoje nos EUA são mulheres. No entanto, depois de formadas, grande parte das mulheres não consegue emprego nem na TV, nem para dirigir comerciais (considerado uma porta de entrada na profissão).

No Reino Unido a situação não é muito mais favorável. Entre 2007 e 2010, menos de 12% dos filmes britânicos foram dirigidos por mulheres. A revista mensal *Sight & Sound*, publicada pelo British Film Institute desde 1932, nunca teve um único filme dirigido por uma mulher na lista anual dos melhores filmes.

No Brasil, estamos um pouco melhor, mas ainda muito distantes de qualquer tipo de igualdade: 16,5% dos 1.211 filmes nacionais lançados entre 1995 (tido como o ano da retomada do cinema nacional, com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati) e 2015, foram dirigidos por mulheres (BALLOUSSIER, BOLDRINI, 2015).

Como já demonstrei, a falta de representatividade das mulheres por trás das telas não é um problema exclusivamente americano. O festival de cinema mais importante do mundo, o de Cannes, só deu a Palm

d'Or a uma mulher – a neozelandesa Jane Campion, em 1993, por *O Piano* – uma vez em seus 60 anos de história. Ironicamente, foi uma das únicas duas vezes que houve um empate (a outra foi em 1997). Campion não ganhou o prêmio sozinha. Teve que dividi-lo com o chinês Chen Kaige, por *Adeus Minha Concubina*.

Campion disse em uma entrevista em 2014, quando presidiu o júri em Cannes, a décima mulher a alcançar este feito: “Nas escolas de cinema, o equilíbrio de gênero é 50/50. As mulheres vão muito bem nas competições de curtas. É quando negócios e comércio e arte se juntam; de alguma forma os homens confiam mais nos homens” (PULVER, 2014, minha tradução).

Para resumir, apenas 4,4% das cem maiores bilheterias no cinema americano entre 2002 e 2012 foram dirigidas por mulheres (DARGIS, 2015). Em 2012, 28% de todos os personagens com falas nos cem filmes mais vistos eram mulheres. Se o cinemão decide que mulheres não podem dirigir, não podem escrever, não podem protagonizar filmes, elas não têm voz.

Judith Butler aponta em *Problemas de Gênero* (2008) que os donos dos meios de produção ou aqueles que estão no centro da narrativa pessoal estabelecem as normas que regem a sociedade, criando parâmetros que indicam o que é certo e errado. Isso provavelmente explica por que o cinema tem menos diretoras e roteiristas mulheres, menos personagens mulheres e menos protagonistas mulheres. De qualquer jeito, não deixa de ser difícil dar um curso que se propõe a discutir gênero através da literatura e do cinema e verificar que, entre os filmes escolhidos, há tão poucas diretoras mulheres.

552 No curso de extensão que ofereci todo semestre na UFC entre 2014 e 2018, e que contou com 300 inscritos em 2018.1, e 200 em 2018.2, só no último semestre consegui equilibrar melhor o número de filmes dirigidos por mulheres. Meu critério principal é se a obra pode render boas discussões relacionadas a gênero, mas me incomoda, como feminista, ter uma predominância de diretores homens. Nos últimos anos, escolhi filmes como *Eu, Tonya* para falar sobre violência doméstica, *Beatriz at Dinner* para introduzir ecofeminismo, *Mudbound: Lágrimas sobre o Mississippi*, *Corra!*, *Moonlight* e *Pantera Negra* para tratar de masculinidade negra, poemas como “Clitóris”, de Nikki Finney, para falar sobre a invisibilidade da anatomia feminina e da África, poemas do livro *Outros Jeitos de Usar a Boca*, de Rupi Kaur, para desconstruir a família monogâmica, a peça *Lampião: A Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, para falar de sertão e gênero, o romance *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, de Carolina Maria de Jesus, para tratar de racismo e opressão de classe, e outro romance, *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, para comparar distopias com a nossa realidade.

Escolhi também os filmes *Mad Max: Estrada da Fúria* e *O Lobo de Wall Street* para analisar a associação entre capitalismo e masculinidade branca, *Uma Mulher Fantástica* e *Garota Dinamarquesa* para pensar na transexualidade, *Como Nossos Pais* e *Precisamos falar sobre Kevin* para analisar maternidade compulsória, *Mulher Maravilha* e *Esquadrão Suicida* para avaliar a representação das mulheres nos quadrinhos e em filmes de super-heróis, *Elle* e *Millenium: Os Homens que Não Amavam as Mulheres* para falar sobre estupro e punição, *Aquarius* e *Que Horas Ela Volta?* para tratar da perspectiva de raça e classe num contexto mais próximo da gente, *Babadook* para investigar o papel das mulheres nos filmes de terror, *A Bruxa* para discutir religião e gênero, *Estrelas Além do Tempo* e *A Vida Secreta das Abelhas* para traçar a luta das mulheres negras, *A Pele que Habito* e *Meninos Não Choram* para analisar transfobia, *Garota Exemplar* para discutir gênero e heterossexualidade, *As Sufragistas* para introduzir feminismo marxista, *Carol* e *Me Chame pelo Seu Nome* para falar de heterossexualidade compulsória, entre muitos outros.

Durante os quatro anos em que ofereci o curso de extensão (que tive de interromper em 2019 para me afastar para o pós-doutorado, mas alunas continuaram com o curso), as discussões foram muito proveitosas. A grande diversidade do público (a maioria composta de estudantes da UFC das mais diversas áreas – Letras, Psicologia, História, Sociologia, Jornalismo, Moda, Cinema, Direito, Engenharia Civil, Medicina etc – embora haja alunos de outras faculdades, inclusive particulares, e também de servidores públicos e de



mães de alunos) garantiu inúmeros pontos de vista, vários deles conflitantes. Em discussões de filmes sobre personagens trans, por exemplo, um aluno cis homossexual involuntariamente criou um certo mal-estar ao defender que uma pessoa trans deve avisar a qualquer pessoa interessada, antes de sair com ela, que é trans. Quando falamos sobre *Meninos Não Choram*, um homem trans não conteve as lágrimas durante a aula e perguntou “Até quando vão nos matar?!”; criando enorme empatia (também decidimos que, por conta da longa e terrível cena de estupro, o filme não é recomendado para ser discutido no ensino médio).

Quando comecei o curso de extensão, no início de 2014, o Brasil já estava bastante polarizado e havia pequenas mobilizações reacionárias, mas a extrema-direita chegar ao poder era ainda um projeto distante. Éramos felizes e não sabíamos. Tudo mudou com o golpe de maio de 2016, e o caos se consolidou com as eleições de 2018. Se, em 2014, conversar sobre questões de gênero, sexualidade e feminismo já era importante, hoje passou a ser fundamental. A resistência que defendemos, o “ninguém solta a mão de ninguém”, tão necessários num Brasil que a cada dia mais se parece com Gilead, também têm que ocupar espaço nas salas de aula de escolas e universidades.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ARAÚJO, Fabrício. Professores são proibidos de usar termo ‘gênero’ em show de talentos de escola em RR. *G1*. Boa Vista, 9 de julho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2019/07/09/professores-sao-proibidos-de-usar-termo-genero-em-show-de-talentos-de-escola-em-rr.ghtml?utm_content=bufferd1e19&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BALLOUSSIER, Anna Virginia; BOLDRINI, Angela. Mulheres dirigem 16,5% dos filmes nacionais; lei relatos sobre machismo no cinema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1703720-mulheres-dirigem-165-dos-filmes-nacionais-leia-relatos-sobre-machismo-no-cinema.shtml>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BELKIN, Lisa. Wanted: more girls on screen. *The New York Times*. New York, 14 dez. 2010. Disponível em: <<http://parenting.blogs.nytimes.com/2010/12/14/wanted-more-girls-on-screen/?emc=eta1&r=0>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BEM, Sandra. *The lenses of gender*. Londres: Yale University Press, 1993.

BOLDRINI, Angela. Escola Sem Partido avança na Câmara; texto proíbe termo ‘gênero’. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 de maio de 2018. Disponível em: <<http://archive.is/vMO5r>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BUTLER, Judith. Precisamos parar o ataque à “ideologia de gênero”. Trad. Carla Rodrigues. *Escreva Lola Escreva*, 13 de março de 2019. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2019/03/precisamos-parar-o-ataque-ideologia-de.html>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

_____. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Movimento pede veto de Firmino à lei que proíbe material de gênero nas escolas. *Cidade Verde*. Teresina, 29 de março de 2016. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/216331/movimento-pede-veto-de-firmino-a-lei-que-proibe-material-de-genero-nas-escolas>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

CHADE, Jamir. Brasil veta termo ‘gênero’ em resoluções da ONU e cria mal-estar. *UOL Notícias*, 27 de junho de 2019. Disponível em: <<https://jamilchade.blogosfera.uol.com.br/2019/06/27/brasil-veta-termo-genero-em-resolucoes-da-onu-e-cria-mal-estar/>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudo de literatura brasileira contemporânea*, v. 2, n. 26, p. 13-71, dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

DARGIS, Manohla. Lights, camera, taking action. *The New York Times*. Nova York, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/01/25/movies/on-many-fronts-women-are-fighting-for-better-opportunity-in-hollywood.html?_r=1>. Acesso em: 28 jul. 2019.



DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Indianapolis: Indiana UP, 1987. Disponível em: <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20165A.W11/film%20165A%5BW11%5D%20readings%20delauretis.technology.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

FERNANDES, Marcella. Contra Escola sem Partido, oposição apresenta projetos Escola Livre e Escola sem Mordada. *HuffPost*. São Paulo, 7 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/escola-livre-sem-mordaca_br_5c5b4dd8e4b09293b20b25bc>. Acesso em: 28 jul. 2019.

_____. 84% dos brasileiros apoiam discutir gênero nas escolas, diz pesquisa Ibope. *HuffPost*. São Paulo, 24 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2017/06/24/84-dos-brasileiros-apoiam-discutir-genero-nas-escolas-diz-pesq_a_22583250/>. Acesso em: 29 jul. 2019.

GIESE, Maria. Lights, camera, inaction! *Ms. Magazine*. Verão 2014. Disponível em: <<http://www.msmagazine.com/summer2014/lights-camera-inaction.asp>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

LEVINE, Sydney. Oscar gender count by Women's Media Center. *Indiewire*. 17 jan. 2015. Disponível em: <<http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/oscars-gender-count-by-womens-media-center-20150117>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

Natalie Portman será nova Thor em quarto filme da série. Pop! Pop! Pop! Blog. *Veja SP*, 21 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/escola-livre-sem-mordaca_br_5c5b4dd8e4b09293b20b25bc>. Acesso em: 28 jul. 2019.

PULVER, Andrew. Jane Campion: 'Life isn't a career'. *The Guardian*. 12 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2014/may/12/jane-campion-interview-cannes-the-piano>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

TOLEDO, Luiz Fernando. Maioria diz que gênero e sexualidade devem entrar no currículo escolar, diz pesquisa encomendada pelo MEC. *G1*. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/02/05/maioria-diz-que-genero-e-sexualidade-devem-entrar-no-curriculo-escolar-diz-pesquisa-encomendada-pelo-mec.ghtml>>. Acesso em: 28 jul. 2019.



A LEITURA LABIRÍNTICA DA AUDÁCIA DESSA MULHER

Luana Santana Leite¹

“Mal suspeitava eu que saíra apenas para dentro de um quarto cheio de espelhos, que me fazia supor estar entre as árvores e o céu aberto mas se limitava a me prender, num vertiginoso jogo de ilusões que se repetiam ao infinito”

Ana Maria Machado

APRESENTAÇÃO

Não é muito difícil perceber que existe uma diferença quantitativa gritante nos estudos literários reservados para escritores homens e mulheres. Fato esse que contribui para o apagamento da existência da escrita feminina por grande parte da história e faz com que os conhecimentos adquiridos durante a trajetória escolar apresentem o cânone mundial e brasileiro majoritariamente composto pelo sexo masculino e assim seja perpetuado por todos os âmbitos culturais.

Para ser iniciada a compreensão sobre as problemáticas provocadas a partir desse ofuscamento é preciso construir uma análise profunda acerca das distinções de gêneros com o recorte da literatura. Ela permeia todos os espaços sociais e pode tanto ser utilizada para refletir a sociedade quanto para ser reflexo de marcas que muitas vezes aparecem despercebidas, de maneira que é possível construir através da ficção uma identidade de reconhecimentos. Com a crescente produção científica focada nas mudanças do papel das mulheres, esclareceu-se que em séculos passados não lhes era permitido muito além de cuidar de sua casa e família, mesmo assim elas ainda eram o público alvo dos escritores, principalmente a partir do romantismo.

O que se encontra através de grande parte das leituras românticas, por serem feitas por homens, são personagens criadas a partir do imaginário de seu autor. Ele, como “deus” de sua criação, molda suas narrativas, acontecimentos e relações interpessoais de acordo com visões e vontades próprias. Assim, incontáveis romances consagrados são permeados de estórias que não condizem com a realidade feminina. Livros como *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862) de José de Alencar, carregam um “protagonismo” logo no título, mas no decorrer do texto fica visível que as personagens não apresentam de fato suas próprias vozes e desejos. Isso se dá porque:

A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido. (BRANCO, BRANDÃO, 1989. p.19)

A construção das imagens que passaram a ser vistas como um desejo a ser seguido, não era na realidade a vontade das mulheres, já que não possuíam voz e nem mesmo as escolhas para isso. Era apenas mais um mecanismo que foi aos poucos moldado pelo pensamento patriarcal de que elas não eram seres humanos

1 Graduada em Letras Vernáculas pela universidade Federal de Sergipe

igualitários e, por isso, os escritores poderiam modelar suas personalidades como bem entendessem, não como uma forma de maldade ou mesmo intencionalmente, já que nem se tinha consciência na época sobre o impacto que seria causado. Consequentemente, essas forças invisíveis produziam uma assimilação entre a realidade e a ficção, já que a literatura e a arte em geral são espelhos da sociedade, mas é difícil nesse caso dizer com precisão em que ponto se diferencia o que os autores incorporaram das comunidades em que estavam inseridos, e o que de suas criações foi duplicado socialmente. Entretanto, é visível que:

Neste espaço, nasce a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói. E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher. (...) que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir. (BRANCO, BRANDÃO, 1989, p.18)

Elas foram então padronizadas em características que deveriam ser duplicadas no real, e já que o público leitor era composto pelas próprias mulheres, elas tinham que seguir, mesmo sem perceber, os padrões estabelecidos desde o nascimento, acrescentados aos da literatura que apresentava o que era o desejado na feminilidade. É nesse ponto que se encontra a maior importância da escrita feminina, que é sobre si mesma e para as outras, a fim de dar a voz que foi apagada e negada durante os séculos.

A crítica feminista começou a analisar a partir de duas vertentes o papel da mulher na literatura. A primeira através da leitora, e depois como escritora, e essa é a que apresenta maior importância aqui, já que vai colocá-la como fonte de estudos que até então eram reservados para homens. Mesmo que ainda seja difícil construir uma delimitação de como a escrita feminina é de fato produzida, foi através desses pensamentos que se pôde perceber que: "O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio" (SHOWALTER, 1994, p.39)

556

Esse silêncio forçado é ainda o que impulsiona a criação feminina como formação própria de identidade, já que anteriormente não era possível se enxergar nas personagens criadas por homens, cercados por diversos estereótipos. Não se pode dizer que algo seja um traço característico exclusivo, mas a linguagem literária vem de dentro do corpo e mente, como se estivesse presa e, ao sair, passa rasgando tudo o que vê pela frente até conseguir ser expulsa pela necessidade de gritar, negada durante séculos. Essa poética narrativa gerada nas entranhas do ser mulher constrói seu espaço de forma que "a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço" (SHOWALTER, 1994, p.44)

É essa experiência literária de coletividade que Ana Maria Machado coloca para fora de si em *A audácia dessa mulher*, ao conectar o enredo não só a ela mesma, como a inúmeras personas, em um jogo de espelhamentos e labirintos que revelam faces anteriormente escondidas. Isso pode ser verificado em relação à personagem de Capitu, de *Dom Casmurro*, que não teve o direito de falar por suas palavras, dentro da narrativa originalmente escrita por Machado de Assis, pois toda esta se realizava rigorosa e completamente sob a perspectiva de Bentinho. Ao retomá-la por meio de uma ligação 'entre séculos', Ana Maria Machado efetiva uma espécie de reparação histórico-literária, tornando possível uma recriação da personagem supracitada.

A AUDÁCIA DESSA MULHER X DOM CASMURRO: A REESCRITA FEMININA

A Audácia dessa mulher, publicado em 1999 por Ana Maria Machado, no centenário de *Dom casmurro* (1899), como homenagem ao autor e sua obra, toma como ponto de partida, Capitu, uma das personagens mais marcantes da literatura de um dos romances mais estudados no Brasil, para construir sua estória. Mais



do que reescrevê-lo ou tentar dar uma nova visão a ele, o que muitos outros² já tentaram fazer, a autora cria não apenas uma só narração, mas uma série de labirintos e duplicações entre os dois livros com base no ser mulher, e coloca o ato de escrever como forma de uma construção e reconhecimento de identidade que perpassa os séculos XIX e XX, perdurando até o XXI.

A protagonista Beatriz Bueno é lançada inicialmente em um ambiente estranho, algo diretamente sentido pelo leitor da obra, que se identifica com a personagem no processo de descoberta dos abismos, cada vez mais fortes com o decorrer dos capítulos e, a partir deles, desvendar as teias que se cruzam durante a leitura, cercada pela *Mise en abyme*, termo francês utilizado pela primeira vez por André Gide e que designa em linhas gerais, a produção de uma narrativa dentro de outra (ANKER; DÄLLENBACH, 1975). A primeira e maior narrativa do livro acompanha Bia, que é jornalista e autora de livros sobre viagens, e Virgílio de Pádua Toledo, dono de um restaurante e cozinheiro com quem desenvolverá um tipo de relacionamento, depois de se conhecerem em uma reunião para a criação de uma produção seriada que a princípio não conseguem entender o motivo de serem convidados. A segunda narrativa do livro é a própria série televisiva com o título de *Ousadia*, que será feita no decorrer dos capítulos. A última e mais importante narrativa é a descoberta de um caderno de receitas de uma moça que viveu no século anterior e que compartilhava em suas páginas anotações de receitas, dicas de práticas domésticas, mas que também o utilizava como um diário e um fiel confessor de suas experiências, desde a infância até a fase adulta; ele fará parte da vida da protagonista após Virgílio o emprestar e será um grande objeto de descobertas pessoais e conexões de vidas, primordialmente femininas.

O gráfico a seguir resume a relação estrutural da ligação produzida entre as duas obras através das três narrativas encontradas dentro do romance de Ana Maria, focando-se apenas nas personagens e tramas principais.

557

SOBRE OS ESPELHOS

A *mise en abyme* que acompanhará o decorrer do romance se evidencia com mais ênfase no início do segundo capítulo, quando a escrita assume a forma de roteiro audiovisual, através do olhar de uma câmera, para flagrar o encontro casual entre Bia e Virgílio em uma praça. É dessa forma que as personalidades dos dois podem começar a serem traçadas. Ele, que era o foco da narração desde o primeiro parágrafo, perde o protagonismo para ela, que assume a condição de “carregar o romance”.

Todas as personagens e acontecimentos a elas relacionados serão ligados e duplicados com as de *Dom casmurro* pelo ciúme, tema latente entre as estórias criadas pelos coincidentemente “dois Machados”, em seus romances. Mas a jornada de autodescoberta será o maior destaque da escrita de Ana Maria, pois, ainda que Bia e Capitu estejam separadas pelos séculos, elas se unem pela continuidade que a arte pode criar, através da intertextualidade, atrelada ao uso do espelhamento.

Segundo Umberto Eco “O espelho é um fenômeno-limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico” (1989, p.12), e é esse reflexo labiríntico que provocará durante a leitura da trajetória de descobertas de Bia, um sentimento de queda em um abismo.

O conjunto das narrações se mistura através de personagens refletidas a ponto de repetirem as mesmas situações e sentimentos, sendo assim, “é a linguagem o que deverá restituir-lhe a sua função de sujeito *no universal*!” (ECO, 1989, p.12). De fato, a linguagem é o que construirá a possibilidade da saída do labirinto que estava se formando. A escrita que sai de Ana Maria Machado para criar, através da reescrita da perso-

2 Fernando Sabino com *Amor de Capitu* (1998) transforma a narração de *Dom Casmurro* para a terceira pessoa na tentativa de conceder uma nova perspectiva ao romance, e a minissérie de tv *Capitu* (2008) apresenta os mesmos acontecimentos expostos por Bentinho, porém, de forma teatral.

nagem Capitu, a voz que vai até o interior de Bia como fonte de reconhecimento, segue até o seu público leitor, destacadas aqui também as mulheres, conectadas pelo desejo ardente de liberdade. Essa é a grande diferença entre a construção da autora para os demais livros que também se relacionam a *Dom Casmurro*.

Uma demonstração dos abismos que a leitura de *A Audácia Dessa Mulher* provoca, principalmente pela intertextualidade com *Dom Casmurro*, pode ser apresentada pela exposição de um mesmo episódio presente nos dois livros. O primeiro, em *Dom casmurro*, é contado por Bentinho em um capítulo intitulado como “as curiosidades de Capitu”, ao pensar na quantidade de dúvidas que encontrava na moça; o segundo, no caderno de Capitu em *A Audácia Dessa Mulher*, que recupera o episódio vivido pela personagem machadiana quando ela estava aprendendo um bordado e começa a devanear, ao lembrar-se do momento que vivera junto com o padre, sentindo um desconforto ao ouvir que o que ela queria aprender não era para meninas. Seguem os fragmentos, dos respectivos momentos dos livros:

As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas. Gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. (ASSIS, 1978, p.67)

No colégio desde os sete anos, aprendi a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, mas não me ensinaram a fazer renda. Vou pedir a dona Justina, da casa ao pé, que me oriente. Lástima é que não tenha conseguido que me ensinassem latim, que tanto desejo conhecer desde o dia em que o padre afirmou que latim não era língua de menina. Como então, em Roma antiga, a senhora que ganhou de César a pérola de seis milhões de sestércios poderia agradecer ao grande homem? Seguramente, em latim! (MACHADO, 1999, p.66)

558

É perceptível, durante a exposição de Bentinho, a maneira como ele nem sempre levava a sério ou entendia o que Capitu queria aprender. Apesar de os dois fragmentos não apresentarem grande diferença para com o acontecimento em específico, a observação que ela faz em seu “diário” mostra uma percepção diferenciada sobre seu contexto, a inteligência que possuía e a ânsia de expandir seus conhecimentos além do que diziam que era permitido para si, como uma espécie de subversão às imposições e proibições que sofria. Ao retirar a personagem de seu ambiente de origem e torná-la um ser pensante, criando sua consciência e fluxos de pensamentos, Ana Maria reescreve o destino de Capitu. É impossível, depois de sua leitura, não se deparar novamente com a narrativa original de *Dom Casmurro* e não se indagar sobre o que de fato pode ter acontecido com a personagem de Capitu, quando Bentinho terminou de contar sua história.

NARRADORES, PERSONAGENS E DUPLICAÇÕES

Para esclarecer o processo do espelhamento encontrado pela criação dos ‘Machados’ nos dois romances, propomos o uso do seguinte gráfico, que distingue cada personagem com sua origem de duplicação:

- **Narradores**

Dom casmurro traz Bentinho como narrador, que apresenta em primeira pessoa suas versões dos fatos e não uma verdade absoluta, motivo esse que torna suas desconfianças uma fonte duvidável. Em *A Audácia*, é possível encontrar um único narrador de maneiras diferentes. A primeira, que prevalece durante quase todo o livro, é impessoal e observadora, apresenta certa distância em relação às personagens e mostra



a importância dessa separação para manter a credibilidade sobre os fatos que narra, mediando o leitor a depender dos meios com que se utiliza para fazer com que ele seja influenciado a julgar um ou outro lado da estória, como o verdadeiro. Torna-se um contraponto direto a Bentinho, ao apresentar não só o ponto de vista de um protagonista.

A duplicação aparece quando essa narração toma voz própria, intrometendo-se pessoalmente, e assume a mesma característica que manifestava em Machado de Assis, quando este dizia frases como: “perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor” (MACHADO, 1999. p.19) Recurso muito utilizado no século XIX, ao mesmo tempo em que de certa forma o copia e se insere como a própria escritora dentro de seu livro, em um diálogo com seu leitor, quando ela critica o uso desse tipo de pessoalidade e ainda diz: “Só que hoje, um século depois, não dá mais. O lembrete foi apenas um lampejo de viagem no tempo [...] Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa”. (MACHADO, 1999. p.19-20)

Ana Maria Machado se coloca em seu livro diversas vezes, enquanto autora, e assume o caráter de total consciência sobre o ato de sua escrita, além de demonstrar conhecimento sobre teóricos e outros escritores, mostrando sua criação literária como obra de ficção e não como se fosse, de fato, real. Ao mesmo tempo em que possui um controle minucioso sobre o que escreve, assume que não o tem sobre as próprias personagens, já que: “Não adianta querer dar ordens a um sonho, ele vai para onde bem entende. A única coisa que se pode fazer é soltar o inconsciente para que se derrame pelos seus caminhos afora”. (MACHADO, 1999, p.97). Ela expõe uma autoconsciência feminina tão grande que, sendo o “deus” de sua obra, mesmo assim não possui domínio total sobre as vontades e atitudes humanas.

A autora não quis aprisionar sua criação, como era comum acontecer no passado. Deixou que Bia fizesse sua própria jornada de descobertas ao jogá-la em abismos e assim também fazer com que, quem a lê, depare-se dentro da narração em momentos propensos à autorreflexão. No romance, é o autor de *Ousadia* quem fará esse papel de “deus” e tentará controlar as atitudes das personagens para refletir o ciúme que retratará em sua obra, espelhando o romance de Machado de Assis no seriado televisivo, que terá também seus sentimentos provocados e refletidos em seus colegas de trabalho.

559

• Personagens

Bia e Capitu

A essa altura, fica claro que Bia terá toda a sua existência ligada a de Capitu, que para ela era apenas Lina, a autora do misterioso diário. Bia não tinha conhecimento desta real identidade e, mesmo sem descobrir isso até o fim de sua leitura, desde o primeiro contato ela mergulha na descoberta de uma moça inicialmente ainda criança, o que se torna um forte ponto de identificação entre as duas. Bia se viu descrita em diversos momentos pela menina que viveu no século anterior ao seu e, mesmo distantes, o ser mulher e o desejo pelo conhecimento as aproximou. Ela percebe logo suas semelhanças quando se questiona de onde surgira a grande curiosidade da garota: “De onde vinha a vontade de aprender? Um absurdo fazer uma pergunta dessas. Sabia dentro de si de onde vinha e era a mesma que a movia” (MACHADO, 1999, p.67)

Todas as personagens femininas de *A Audácia Dessa Mulher* terão suas experiências ligadas à personalidade de Capitu através de uma inquietação provocada a partir da leitura, que durante todo o romance, será como um guia de transformações e provocará vertiginosamente a quebra da prisão do labirinto onde se encontravam, levando ao encontro de uma libertação.



Virgílio e Bentinho

Virgílio se atrai por Bia desde que a conhece e, assim como Bentinho, se sente intimidado pela personalidade da mulher. “Virgílio não conseguiu deixar de constatar, mais uma vez, como ela o atraía. E, de certo modo o inibia também, numa certa sensação de perigo”. (MACHADO, 1999. p.32). É impossível não pensar que essa espécie de receio que sentia por ela, iniciada quando percebeu ainda no primeiro diálogo na praça, e logo depois quando tentou seduzir a moça, dava-se porque no fundo ele sentia que ela estava sempre um passo à sua frente. Ao descobrir que não era ele quem comandava os passos que seriam tomados naquele tipo de relação, começou então a desconfiar de Bia, do que ela fazia, com quem andava, e dos mínimos detalhes que às vezes apenas ele percebia, mesmo que na verdade fossem, os seus, atos questionáveis, e não os dela; como no momento em que resolve dispensá-la para ir a um encontro e se depara com a presença dela junto de Muniz, no mesmo local em que jantaria e pensa que ela “Parecia uma moça tão franca, tão direta. Mas aos poucos se revelava cheia de segredos e subterfúgios” (MACHADO, 1999. P.47).

CONSIDERAÇÕES

O que Ana Maria Machado provoca em seu livro é a saída da zona de conforto. Ela não constrói sua literatura à base de clichês para chegar a um final previsível. Ela quer mais, assim como querem as mulheres-personagens que ela criou e as mulheres-escritoras que ela um dia já leu, e é esse sentimento que ela transpassa em sua obra. Mais do que um passatempo ou uma estória divertida, *A Audácia Dessa Mulher* cria uma conexão que perpassa as folhas até a consciência leitora, que se encontra inúmeras e vertiginosas vezes presa nos abismos onde vivem as personagens. Durante o tempo em que acompanhamos Bia, que por sua vez tenta encontrar a si mesma, jornadas parecidas surgem a partir de um espelhamento que pode ser criado também entre a obra e o leitor.

560

Ainda existem diversas duplicações e abismos que podem ser encontrados durante a leitura, motivo que mantém esta pesquisa em andamento, para trazer personagens e tramas secundárias em análise em momentos futuros.

REFERÊNCIAS

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A Reflexão especular na pintura e literatura recentes, in *Art Internacional*, vol. XIX/2, fevereiro 1975. (Trad. do original em francês: Maria do Carmo Nino).

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Egéria, 1978.

BRANCO, L.C ; BRANDÃO, R.B. *A mulher escrita*. Casa-Maria Editorial: LTC-livros técnicos e científicos: Rio de Janeiro. Ed.1. 1989.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Viseu: Tipografia Guerra, 1989.

MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.



ALA FEMININA DA CASA DE JUVENAL GALENO DÁ VOZ A MULHER NA LITERATURA CEARENSE

Luciana Bessa Silva¹

INTRODUÇÃO

Durante os anos de 1870 e 1900, a capital de Fortaleza viveu um grande período de efervescência cultural chegando a ter registros de pelo menos 37 agremiações, como Clubes e Gabinetes de Leitura, Grêmios Literários etc. Na concepção de Luciana Brito, o objetivo era “promover a fermentação de ideias, o gosto artístico e, principalmente, a formação de um público leitor” (BRITO, 2011, p. 114), já que antes do surgimento destas agremiações não havia nenhum incentivo às produções artísticas e intelectuais.

De todas as instituições² que contribuíram para a formação e consolidação da Literatura Cearense as mulheres foram excluídas. Dessa forma, a história literária cearense, durante o século XIX, foi contada pelos homens. Imperou a dominação masculina. Para Pierre de Bourdieu (1989), nem sempre conseguimos perceber esse tipo de dominação que ocorre de forma imperceptível, dissimulada e naturalizada por nossas instituições. Segundo o estudioso, a organização da sociedade foi construída a partir das divisões entre feminino e masculino. As mulheres eram as responsáveis pelas atividades domésticas e a maternidade. Os homens, dotados de força, determinação, objetividade, aptidão para as ciências exatas e coragem seriam os provedores da casa. Os anatomistas, no século XIX, ao descreverem o sexo feminino destacavam características como a sensibilidade, passividade e a inferioridade.

561

O pai da poética, Aristóteles, contribuiu ainda mais para a hegemonia masculina quando declarou que o macho era superior a fêmea e que essa regra era estendida aos gêneros humanos.

O cantor de **Os Lusíadas** (1572), Luís de Camões foi profético ao afirmar: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, muda-se o ser (...)” (1998, p. 58). As mulheres, hoje, destacam-se em todas as áreas, sobretudo, a literária. Na segunda metade do século XX, a Literatura Cearense começa a ouvir a voz feminina através das obras de Raquel de Queiroz, Natércia Campos, Tércia Montenegro, Ângela Gutierrez, Socorro Acioli, entre outras.

Salientamos que entre a passagem do século XIX e início do século XX houve escritoras de grande expressividade, mas que não tiveram a repercussão merecida, como é o caso de Emília Freitas, autora de *A rainha do ignoto* (1899); Francisca Clotilde, com o romance *A divorciada* (1904); Alba Valdez, memorialista na sua novela *Dias de Luz* (1907); e Ana Faço, com *Páginas íntimas* (1938).

Em 1936, a filha do poeta Juvenal Galeno, Henriqueta Galeno, cria a “Falange Feminina”, hoje, Ala Feminina seguindo o modelo de uma Academia de Letras com 40 patronas, cujo objetivo era acolher a intelectualidade feminina silenciada ao longo da história. Neste sentido, essa pesquisa tem como objeto refletir o sobre o papel da Ala Feminina como órgão agregador e divulgador do trabalho de mulheres para as letras. Primeiramente, esboçaremos um histórico da literatura cearense a partir dos anos de 1870. Em seguida,

1 Universidade Federal do Ceará (UFC)

2 Dentre elas podemos citar: Clube Literário – fundado em 1886 durou, aproximadamente dois anos. Dele fizeram parte: Antônio Sales, Farias Brito, Rodolfo Teófilo, Oliveira Paiva, Juvenal Galeno etc. Alguns deles fizeram parte, posteriormente, da Padaria Espiritual – entidade que rompeu com o modelo europeu e a superficialidade literária.

abordaremos o processo de desinvisibilização da mulher dentro da Literatura Cearense a partir da criação da Ala Feminina.

Foram inúmeras as instituições literárias que contribuíram para formação da Literatura Cearense. É perceptível que desde o início predominou a voz masculina. Assim como a História é marcada pela exclusão e a sujeição das mulheres, sobretudo, na arte literária, ela é também caracterizada pela resistência e pela luta por uma sociedade igualitária. A Ala Feminina foi a primeira instituição em Fortaleza criada para proporcionar a mulher o acesso ao meio social para que ela pudesse reescrever sua própria trajetória.

UM POUCO DE HISTÓRIA

A História Intelectual tem sido vital para que possamos entender as transformações ocorridas no campo literário, especificamente, em nosso caso, no campo cearense e, dessa forma, analisarmos a participação da mulher ao longo dos tempos. “(...) para que serve a história das mulheres? Simplesmente “para fazê-las existir, viver e ser” (PRIORE, 2002. p. 9). Submissão, opressão e silenciamento marcam as narrativas femininas.

Em *A formação da leitura no Brasil* (2011), Marisa Lajolo e Regina Zilberman não permitem que nos esqueçamos do quanto era precária a educação das mulheres ao longo dos séculos. A família, na tentativa de “protegê-las” de sofrerem um “mau” não permitiam que fossem alfabetizadas e as poucas que conseguiam aprender a ler e a escrever possuíam acesso limitado aos livros. Consequentemente, sem formação e informação a autoria feminina era inexistente. Durante décadas foi negado à mulher o capital necessário para que ela pudesse se desenvolver. O conceito marxista de capital é ampliado por Bourdieu (1989) que entende que não se trata apenas de acúmulo de bens e riquezas econômicas. Trata-se de um capital simbólico, ou melhor, aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social. Sem notoriedade, as mulheres eram considerados sujeitos inferiores.

Dessa forma, a Literatura, de modo geral, tem como base a participação de homens letrados, os bacharéis de áreas variadas, sobretudo Direito e Medicina. Lenta e tardiamente, as mulheres foram conseguindo espaços em revistas e jornais de circulação limitada e com discussões sobre assuntos domésticos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011). Conheçamos como se deu a participação da mulher na Literatura Cearense.

A capital de Fortaleza possui sessenta ruas com o nome de escritores cearenses, contudo apenas seis foram dedicadas as mulheres. São elas: Ana Batista, Ana Faço, Emília Freitas, Henriqueta Galeno, Francisca Clotilde e Nenzinha Galeno, conforme pesquisa do professor Batista de Lima (2003).

O estudioso destaca, contudo, que as personagens mais emblemáticas da Literatura Cearense são femininas. Dentre elas podemos destacar Iracema, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1997, p. 16), do romance homônimo de José de Alencar. Ainda de seus romances românticos não podemos nos esquecer de Aurélia Camargo, do romance *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862), do romance homônimo.

Maria Francisca de Paula, “Marica” Lessa, eternizou-se nas letras cearenses quando Oliveira Paiva (1861-1892) a representou pela heroína Guidinha, do romance *Dona Guidinha do Poço*, publicado postumamente em 1952. Outra memorável heroína é Luzia, do romance *Luzia-homem* (1903), do sobralense Domingos Olímpio (1851-1906), que deu visibilidade à sua terra natal, Sobral. Há, ainda, a personagem Maria do Carmo, do romance *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha, Mudinha Panchico, do romance *Mundinha Panchico e o resto do pessoal* (1969), de Juarez Barroso. É bom salientar que todos os romances foram escritos por homens e praticamente todas as heroínas têm um fim trágico.



É preciso observar uma dominação masculina, salvo a participação de algumas poucas mulheres neste período. No Grupo Clã³, com quatorze integrantes tivemos a participação de Lúcia Martins. No Grupo SIN³⁴, destacamos Leda Maria e Inês Figueiredo. Dos vinte e quatro participantes do Grupo Siriará⁵, cinco eram mulheres: Joyce Cavalcante, Marly Vasconcelos, Maryse Sales Silveira, Fernanda Teixeira Gurgel do Amaral e Lídia Teles.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2011), declaram que o início das atividades intelectuais da mulher coincide com o nascimento da modernidade. Na década de 1930, Fortaleza respira outros ares e a literatura se abre para outros mares quando Rachel de Queiroz (1910-2003), primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, publica a obra *O Quinze* (1930). Outras mais surgiram: *Caminhos de Pedra* (1937), *Dôra, Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992) trazendo narrativas de mulheres fortes e guerreiras, como: Conceição, Noemi, Dôra e Maria Moura, respectivamente.

Não podemos nos esquecer da ganhadora do prêmio Osmundo Pontes pelo romance *A Casa* (1999), Natércia Campos e ganhadora do prêmio Funarte Tércia Montenegro com o livro de contos *O vendedor de judas* (2011). Depois de cento e dezesseis anos, a Academia Cearense de Letras (ACL)⁶ tem como presidenta a escritora Ângela Gutiérrez, autora dos livros *O Mundo de Flora* (1990), *Canção da Menina* (1997), *Avis Rara* (2001), *O Silêncio da Penteadeira* (2016), entre outras.

Em Fortaleza, no século XIX, imperava o poder e a dominação masculina nas letras. Para Pierre Bourdieu (1989), o poder existe em toda parte, por conseguinte é “necessário saber descobri-lo onde ele se deixar ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido” (BOURDIEU, 1989, p.7). Esse poder é por ele denominado como simbólico, um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Em outras palavras, é um poder legitimado e invisível que existe nas relações políticas, sociais, econômicas e pessoais. Ele se fortalece à medida que é não notado, sobretudo por ser ignorado. A violência simbólica - dócil e quase sempre imperceptível – cuja consequência é a submissão de uma das partes se estabelece, por conseguinte, através da adesão do dominado ao dominante. Tal violência advém da dominação masculina, tão sofisticada que dispensa justificativas e se impõe como legítima em nossa sociedade. Esse tipo de dominação utiliza-se das diferenças biológicas entre homens e mulheres para justificar sua pretensa naturalidade.

563

Voltemos ao século XIX para entendermos melhor o silenciamento da mulher na Literatura Cearense. Na década de 1870, havia em Fortaleza uma classe média formada por estudantes interessados nas letras e nas ciências que se organizavam em torno de agremiações literárias. A classe média defendia “[...] o aperfeiçoamento cultural como critério de ascensão social, passando a interessar-se pelos três temas que apaixonavam igualmente as camadas urbanas da corte: a literatura, a libertação dos escravos e a República” (TINHORÃO, 1996, p. 24). O primeiro nos interessa.

3 Grupo fundado em 1943, no Ceará, responsável por fomentar a Literatura Cearense, desenvolver um ambiente em que escritores e artistas pudessem ser reconhecidos pelo seu trabalho artístico e por isso serem recompensados financeiramente. Reunia escritores da chamada geração 45 do Modernismo. Dentre seus fundadores destacamos: Otacílio Colares, Moreira Campos, Milton Dias, Eduardo Campos, Artur Eduardo Benevides.

4 Grupo fundado pelos idos de 1968 que realizou uma poesia SINcrética. Democrática. Libertária. Dele participaram: Barros Pinho, Horácio Dídimo, Leão Júnior, Linhares Filho, Pedro Lyra, Roberto Pontes, Rogério Bessa entre outros.

5 Fundado na década de 1980 já trazia em seu bojo uma crítica à Literatura Cearense. Tinha entre seus membros Adriano Spínola, Airtton Monte, Antônio Rodrigues de Sousa, Batista de Lima etc. O grupo editou livros, revista-antologia e um suplemento especial no jornal O Povo e promoveu encontros com estudantes para discussão de textos e ideias de seus próprios membros. Defendia:

a) Fuga ao anacronismo literário, b) Aversão ao colonialismo interno do Sul e condenação regionalista da literatura nordestina, c) Extinção dos modelos europeus vigentes, d) Combate a toda forma de opressão e repressão de cunho político e/ou cultural.

6 É a entidade literária máxima do estado do Ceará fundada em 1894, três anos antes da Academia Brasileira de Letras (1891). Possui 40 patronos, todos do sexo masculino, e atualmente sete de seus integrantes são mulheres: Grecianny Cordeiro, Beatriz Alcântara, Ângela Gutierrez, Regiane Limaverde, Giselda Medeiros, Lourdinha Leite Barbosa e Noemi Elisa Aderaldo.

Em *O Pão: Padaria Espiritual*⁷ (2015), Ana Miranda relata que Leonardo Mota chegou a catalogar 37 sociedades criadas entre 1870 e 1900⁸ (...). “A maioria dessas sociedades pretendia estremecer o marasmo que dominava o mundo cultural cearense” (MIRANDA, 2015, p. 14), além de divulgar suas produções que ficavam restrita a eles mesmos. Praticamente, em nenhuma delas existe a participação de mulheres.

Em 1892, escritores, músicos e pintores reuniram-se em Fortaleza, no Centro da capital, mais especificamente na Praça do Ferreira, onde existiam alguns bares, quiosques e restaurantes, dentre eles o Restaurante Iracema e os Cafés Elegante, Comércio e Java. Nesse ambiente de efervescência cultural, o grupo formado por Antônio Sales, Tibúrcio de Freitas, Lívio Barreto, Ulisses Bezerra, Lopes Filho e Temístocles Machado conversavam não só sobre literatura, mas contestavam o papel da igreja e o poder da burguesia. De modo geral, combatiam tudo aquilo que lembrasse o tradicionalismo da época.

Dessas conversas nasce, pois, a Padaria Espiritual⁸ no dia 30 de maio de 1892 com o propósito de divulgar as letras cearenses e aproximar a população da literatura. Trata-se de uma “Agremiação de Rapazes e Letras” composta por jovens de classe média que compartilhavam o bom-humor, a galhofa, a irreverência e a ousadia literária. No intuito de aproximar a população das letras, publicava-se semanalmente (domingo) um jornal de oito páginas chamado “O Pão”, cujo lema era “Amor e trabalho”. Como porta-voz do grupo, “O Pão” teve duas fases: a primeira de 1894 a 1895 contou com seis números; a segunda, de 1895-1896 com trinta números.

A agremiação era baseada em elementos de uma padaria real: o “Padeiro- mor” era o presidente, os “Forneiros” os secretários, o “Gaveta” era o responsável pelas finanças, o “Investigador das cousas e das gentes” era o bibliotecário e os “Amassadores” eram os sócios e a sede onde se reuniam o grupo era chamada de “Forno”. Além dos pães, outras obras foram publicadas pelos “padeiros”, como *Phantos* (1893), de Lopes Filho, *Trovas do Norte* (1895), de Antônio Sales, *Maria Rita* (1897), de Rodolfo Teófilo, *Marinhas* (1896), de Antônio de Castro, entre outras.

564

A Padaria Espiritual contou com duas fases: a primeira estendeu-se de 30 de maio de 1892 a 28 de setembro de 1894. Esta primeira momento caracterizou-se por ser “alegre, extrovertida, pândega, trocista”, além de boêmia. (BÓIA, 1984, p. 119). A segunda, compreende de 28 de setembro de 1894 a 20 de dezembro de 1898. Momento de renovação, ingresso de novos padeiros e desligamento de outros, porque mudaram de cidade como foi o caso de Antônio Sales (membro fundador). Em 1898, no dia 20 de dezembro, com apenas três sessões a Padaria Espiritual fecha suas portas.

Em sua obra *A província e o naturalismo* (1996), José Ramos Tinhorão declara a importância do surgimento dos movimentos culturais e dos grupos beletrísticos, sobretudo a Padaria Espiritual em meio as condições econômicas do contexto da época. O estudioso destaca que no século XIX, em Fortaleza, havia um dualismo muito forte: de um lado famílias abastadas, de outro, famílias miseráveis. A classe média que surgia trazia consigo um grande interesse por atividades ligadas ao universo das letras e das artes de modo geral. Tanto os grupos literários, como as atividades por eles desenvolvidas expressam o desejo por uma sociedade moderna e civilizada, aberta a novos tempos.

As mulheres ocuparam um papel secundário ao longo da história. Sem formação, a atuação feminina esteve restrita ao ambiente doméstico. Esse silenciamento excluiu as mulheres das agremiações literárias e a Literatura Cearense nasceu se consolidou sob a dominação masculina.

7 Dentre elas, citamos: Fênix Estudantil (1870), Academia Francesa do Ceará (1873), Gabinetes de leituras em Fortaleza, Baturité, Aracati, Granja, IPU, Barbalha. Recreio Instrutivo (1881), Club Literário Cearense e a Sociedade Rocha Lima (1884), Grêmio Literário (1885), Clube Literário (1887), Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará (1887), Sociedade, União e Concórdia (1890)

8 Trata-se de uma das mais importantes agremiações literárias do século XIX em Fortaleza, motivo pelo qual vamos conhecê-la mais detalhadamente.



ALA FEMININA DA CASA DE JUVENAL GALENO

A residência do poeta Juvenal Galeno, construída pelos idos de 1888, é hoje a Casa de Juvenal Galeno e localiza-se à Rua General Sampaio, nº 1128, bairro Centro, na Terra do Sol, Fortaleza - Ce. Ela sempre foi frequentada pelos nomes mais importantes da cultura cearense.

Por isso, em 1919, a filha do poeta, Henriqueta Galeno (1887-1964), resolveu criar o Salão Juvenal Galeno e abriu suas portas para um público seletivo e numeroso das mais diferentes artes, como Patativa do Assaré, Raquel de Queiroz, Demócrito Rocha, Mário da Silveira, Quintino Cunha, Filgueiras Lima etc. Atente-se para o fato de que os homens ainda são maioria. Em pouquíssimo tempo, o salão do poeta tornou-se referência para os intelectuais da época. As reuniões, debates, saraus e palestras que ocorriam no Salão do Poeta tinha como objetivo não só manter aceso o gosto pela arte literária, mas sobretudo incitar os jovens a escreverem e publicarem seus textos.

No ano de 1936, sem a presença do pai, pois já havia falecido em 1931, Henriqueta declarou expressamente, que se tivesse sido consultada jamais teria “vindo aqui como mulher, enquanto o nosso pai usasse de systema tão barbaro para o nosso sexo” (GALENO, 1931, p. 6), inaugura o salão nobre da casa, que passou a se chamar Casa de Juvenal Galeno. Hoje, é um equipamento social mantido pelo Governo do Estado e abriga mais de dez instituições literárias, dentre elas a Ala Feminina da Casa de Juvenal Galeno.

Pensada por Henriqueta Galeno no ano de 1936, a “Falange Feminina” veio “desafiar a oposição e a rudeza da época” (AZEVEDO, 2004, p. 3), foi idealizada nos mesmos moldes de uma Academia de Letras, com quarenta patronas⁹, cuja missão era acolher a intelectualidade feminina do Ceará, que até então frequentava os salões e as festas promovidas pelo Salão do Poeta na condição de acompanhantes de seus respectivos maridos.

Rompendo com o ambiente essencialmente masculino, a Ala nos primeiros anos de sua existência enfrentou muitas pedras no caminho e não conseguiu, por exemplo, preencher o seu quadro de participantes. Por se tratar “de um audacioso e inédito empreendimento, a adesão feminina foi gradativa” (AZEVEDO, 2004, p.4). Apesar das dificuldades, há 83 anos a Ala Feminina recebe mulheres, divulga seus trabalhos, as coloca em contato com outras entidades culturais, promove concursos literários e lançamentos de antologias poéticas. Trata-se de uma agremiação que contribuiu para tirar a mulher do silêncio imposto pelo século anterior. Portanto, no dia 8 de novembro de 1942, o “Templo Sagrado ou Falange Feminina” tornou-se Ala Feminina¹⁰, um dos anexos da Casa de Juvenal Galeno e as reuniões passaram a acontecer no segundo domingo de cada mês, às 16:00h da tarde.

No dia 29 de agosto do ano de 1943, o jornal *O Estado* concedeu uma página, na seção domingueira, “Jornal do Lar” para que as beletistas pudessem publicar seus trabalhos. Com o passar dos anos, os textos produzidos pelas mulheres da Ala foram se avolumando e em 1949 Cândida Galeno (1918-1989), neta de Juvenal Galeno cria a *Revista Jangada* com o propósito de levar para outros mares a literatura feminina cearense. Um ano antes da criação da *Jangada* é publicado o primeiro livro da Ala: *Tetracorde*. No jornal *O Estado*¹¹ saiu uma nota afirmando que se tratava de uma “excelente coletânea (*sic*) de versos fadado a conquistar pleno sucesso nos meios literários (*sic*), atestando de modo definitivo a posição de realce das suas autoras na Poesia Cearense” (O ESTADO, 1948, p. 6).

9 Em 1989, o número de patronas passou de 40 para 60.

10 Suas fundadoras foram: Henriqueta Galeno, Júlia Galeno e Cândida Maria Santiago Galeno (Nenzinha Galeno) e as primeiras sócias foram: Vanda Rita Othon Sidou, Eurídice de Sales Pereira, Aglaeda Facó, Lireda Facó, Maria Stela Correia Barbosa, Olívia Sampaio Xavier Rodrigues, Augusta Campos; Heloneida Studart Soares; Suzana Amaral, Geraldina Amaral; Maria de Lourdes Gondim; Fernanda Brito dentre outras

11 De 1943 a 1949, a Ala Feminina teve os escritos, poemas, contos, crônicas, de suas beletistas publicados no referido órgão. A voz da mulher, silenciada no século XIX, pôde finalmente ser escutada e propagada.

Durante 26 anos a Revista cumpriu seu propósito, mas por questões financeiras encontra-se, hoje, submersa em águas alencarinhas. Em 1972, foi produzido um jornal mensal, *O Cearense*, que teve uma vida curta, mas que muito divulgou o trabalho das beletristas. Durante os anos de 1984 e 1985 foi produzido, ainda, o jornal da “Ala”. Neste mesmo ano, a escritora Maryse Weyne Cunha compôs a letra e a música do Hino da Ala Feminina com arranjo de Francisco Jardimino Maciel.

Na década de 1980, assistimos ao desenvolvimento capitalista, que gerou transformações não só de ordem econômico, mas política, social, educacional. Nas artes não foi diferente. Desde a década de 1970, o país passa por profundas transformações nos padrões de comportamento e valores, sobretudo com a participação da mulher no mercado de trabalho, nas escolas, nas universidades. Diante do acesso às informações, nascia na década de 1980 uma consciência mais ampla sobre a discriminação das mulheres. Decorre desse período o movimento feminista¹².

As mulheres, antes restritas ao espaço privado, têm na Ala Feminina um espaço público onde podem se fazer ver e ouvir. Seus trabalhos, antes guardados a sete chaves, podem ser lidos, debatidos, publicados, sendo, também, levado para outras paragens.

Ainda no que diz respeito ao funcionamento da Ala, no ano de 1994, a *Revista Jangada*¹³ retorna a navegar na Terra do Sol, sob a responsabilidade da escritora e presidenta da Ala Feminina, Raimunda Neide Moreira Freire. O ingresso na Ala Feminina ocorre mediante a realização do “Elogio às Patronas”, ou seja, um trabalho em torno da vida e da obra de uma determinada escritora. O texto de natureza acadêmica após sua aprovação é publicado em forma de Antologia, *Mulheres do Brasil*, atualmente, está no sexto volume. Outra publicação é o *Livro da Ala*, em sua segunda edição. No mês de setembro do ano em curso, aniversário de 83 anos desta instituição, será lançado o livro *Mulheres Notáveis*, todos na gestão da presidente Matusahila de Sousa Santiago.

566

Após décadas do silenciamento da mulher na cena literária cearense, a criação da Ala Feminina no ano de 1936 contribuiu muito positivamente para sua inserção no ambiente literário de Fortaleza. Primeiramente, a referida instituição acolheu essa mulher na condição de quem escreve e que precisa ser lida e debatida. Sem o público não há escritor/a. Em seguida, através de revistas, jornais e livros permitiu que essas mulheres fossem ouvidas e conhecidas em outros estados e países. Além disso, estreitou relações com outras instituições literárias e permitiu às mulheres criar laços de amizade, conhecer e propagar o trabalho de outras mulheres. Através da Ala Feminina inúmeras mulheres puderam e podem ser escutadas, admiradas e homenageadas, ou melhor, saíram do espaço privado e do anonimato e foram para o espaço público e da visibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A História da mulher dentro ou fora do universo literário foi marcada pela submissão e pelo silenciamento. Era consenso: o papel da mulher se constituía em casar, ter filhos e cuidar da família. A ideologia dominante ao longo dos séculos foi a masculina. A mulher atuou como coadjuvante, ao homem coube o papel principal: assumiu o posto de narrador nato das tramas literárias.

12 As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por grandes mudanças no feminismo nacional. Ao mesmo tempo que as mulheres impunham bandeiras por igualdade, criava-se imagens negativas em torno do feminismo, que passou a ser entendido como “machismo às avessas” ou “anti-feminismo”. Nesse período, a grande questão era: ser feminina ou ser feminista como se um excluísse o outro. O movimento feminista defende, em linhas gerais, que não são questões de ordem biológica que determinará a competência da mulher. Centra-se nas questões relativas ao trabalho, ao ganho salarial, à saúde, à educação e a distribuição igualitária de poder entre os gêneros, porque o feminismo se propõe a superar as desigualdades de qualquer natureza entre tais gêneros para, implantar formas mais justas de convivência humana.

13 O conselho editorial da Revista trazia nomes, como: Giselda Medeiros, Leda Costa Lima, Geraldina Amaral.



A Literatura Cearense foi construída sem a voz feminina, haja vista que nos quadros das agremiações literárias, clubes, grêmios e gabinetes de leitura praticamente não havia a participação feminina, embora houvesse romancistas expressivas, como: Emília Freitas, Francisca Clotilde, Alba Valdez e Ana Faço.

A Padaria Espiritual, uma das entidades mais conhecidas de Fortaleza pautada na irreverência, no humor e na crítica ao tradicionalismo, sobretudo aos modelos europeus literários não fugiu à regra: foi fundada por um grupo de rapazes, no ano de 1892 e não consta em seus registros, em seis anos de existência, o nome de uma única mulher. Na segunda metade do século XX, as mulheres cearenses se fizeram ouvir através das obras de Raquel de Queiroz, Natércia Campos, Tércia Montenegro, Ângela Gu-tierrez, entre outras.

O ano de 1936 é um divisor de águas para as letras cearenses. A filha do poeta de *Lendas e Canções Populares* (1865), Henriqueta Galeno, depois de abrir o salão da casa de seu pai, o “salão de Juvenal Galeno”, cria a “Falange Feminina”, hoje, Ala Feminina, que no mês de setembro deste ano, completará 83 anos de existência. Trata-se de uma entidade literária com 60 cadeiras aos moldes de uma Academia Literária, nascida para acolher a intelectualidade feminina silenciada ao longo de décadas.

Desde sua criação a Ala Feminina tem contribuído para o empoderamento feminino, porque as mulheres que frequentam a mencionada entidade para além de criar laços de amizade, fazem-se se ouvir, estabelecem relação com outras agremiações, leem, discutem e publicam seus textos (poemas, contos, crônicas) em revistas, jornais, antologias e/ou livros. Como linguagem é poder, a mulher é hoje é hoje detentora dele, não dependendo do homem para narrar sua própria história. A Ala Feminina contribuiu para esse protagonismo.

REFERÊNCIAS

567

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

BARROSO, Olga Monte. *Quem são elas*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará- IOCE, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. “Sobre o poder simbólico”. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 7-16

BRITO, Luciana. A contribuição da imprensa literária fortalezense para a história da literatura cearense. In: *Revista Patrimônio e Memória*. CEDAP, v.7, n.2, dez. 2011, p. 109-126. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/148/148>. Acesso em: 02/07/2019.

BÓIA, Wilson. *Antônio Sales e sua época*. Fortaleza: Ed. do BNB, 1984.

CAMÕES, Luís de. *Para tão longo amor tão curta a vida: sonetos e outras rimas*. São Paulo: FTD, 1998 (Coleção grandes leituras).

FILHO, Cícero João da Costa. *A Padaria Espiritual: cultura e política em Fortaleza no final do século XIX*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade de São Paulo, 2007.

GALENO, Henriqueta (Org.) *Mulheres do Brasil*. 5 volumes. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1997.

_____. A These (sic) brilhante da representante do Ceará. In: *Jornal O Povo*. Ano IV. No 1017. Fortaleza, 16 jul. 1931. p.6

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2011.

LIMA, Batista. A Literatura Cearense e os espaços fortalezenses. In: *Diário do Nordeste*. Especial para o Caderno 3, 2003.

MIRANDA, Ana. Introdução. In: *O Pão: Padaria Espiritual*. Armazém da Cultura: Fortaleza, 2015.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.



_____. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *Cadernos Pagu - fazendo história das mulheres*, nº 4, pp.9-28, 1995.

PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. *A província e o naturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.



SOL DO MEIO-DIA, A HUMANIZAÇÃO FRENTE AS ADVERSIDADES SOCIAIS À LUZ DAS PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE PAINIANO

Luciana Novais Maciel¹

APRESENTAÇÃO

As reflexões que pautam esta discussão são a partir da protagonista do romance *Sol do meio-dia* (1961), da escritora sergipana Alina Paim. O olhar que percorre o romance não está, simplesmente, direcionado a uma denúncia das situações sociais, num contexto em que as mulheres não podiam opinar, nem discutir as problemáticas do estado, no contexto da política do país, por exemplo. Em meio as condições estabelecidas para as mulheres da década de 1960 tem-se a construção de duas personagens, femininas, com posicionamentos diferenciados, posturas e comportamentos distintos, embora ambas estivessem em busca da mesma realização, o espaço de direito na sociedade.

Diferentes visões são estabelecidas pela protagonista Ester e a antagonista D. Beatriz. Essa, dona da pensão, casada, com inúmeros conflitos familiares, entre os pensionistas e principalmente o conflito com a sua feminilidade. Aquela, pensionista, que vinha do Nordeste, da cidade de Paripiranga (cidade que fica entre os estados da Bahia e de Sergipe), leitora assídua, tradutora, solteira. Traça-se aqui uma sinopse da base discursiva das personagens a serem trabalhadas neste artigo. Verifica-se a construção de identidades culturais a partir das diversas formas de ver e interpretar as alteridades culturais, a partir de fatores como o econômico, político, familiar, social.

569

Em se tratando do sujeito do entrelugar, que se mobiliza através das fronteiras móveis e escorregadias da cultura, Bhabha (2001) o considera um sujeito condicionado à fronteira, móvel, um ser duplo, que se encontra no intercâmbio entre o eu e o outro. Esse é o espaço, o lugar do fronteiriço que relativiza as comunidades culturais e que permite manter a diferença de cada um enquanto alteridade.

Mesmo frente a uma sociedade individualista a autora quebra este padrão apresentando protagonistas que não estão isoladas em si mesmas, pelo contrário, há uma necessidade de mudança em meio as demais personagens, sejam eles femininas ou masculinas. Busca-se uma mudança de pensamento, de identidade, de sociedade, pois nos romances as fronteiras são ultrapassadas, as barreiras entre os indivíduos são quebradas, ao contrário de uma identidade líquida, segundo o entendimento de Bauman (2001), há a preocupação por uma identidade sólida, construída com a colaboração do outro.

A personagem realmente diferente na perspectiva de Derrida em que Butler (1990, p. 24) retoma considerando que: “Não é nenhuma diferença particular ou qualquer tipo privilegiado de diferença, mas sim uma diferencialidade primeira em função da qual tudo o que se dá só se dá, necessariamente, em um regime de diferenças, e, portanto, de relação com a alteridade”.

Dessa forma, a identidade não é algo pronto, mas é efeito que se manifesta em um regime de diferenças, de referências. Para Butler a identidade não está por trás de expressões de gênero, mas é performativamente constituída. Seguindo a discussão conforme o que afirma Butler (1990, p. 24) “O ‘eu’ é o ponto de

¹ Professora e Coordenadora do Curso de Letras Português e Espanhol da Faculdade Pio Décimo, Mestre em Literatura Brasileira (UFAL), Orientadora da linha de pesquisa: Literatura de escritores sergipanos e metodologias do ensino de Literatura que compõe o NELL (Núcleo de Estudos Literários do curso de Letras). luciana.m@piodecimo.edu.br (Faculdade Pio Décimo)

transferência daquela repetição, mas simplesmente não é uma asserção forte o suficiente para dizer que o 'eu' é situado; o 'eu', esse 'eu', é constituído por posições [...].

Concebe-se então que o "eu" é um ponto de partida da transferência de si nas diversas posições, portanto o "eu" torna-se um sujeito do discurso como instrumento de reflexão e até mesmo de sua capacidade de agir diante da possibilidade de se trabalhar o poder, de um sujeito, da sua significação.

Esses questionamentos possibilitam a reflexão sobre a função do texto literário, principalmente quando então é questionado, colocado à prova. Ao contrário do que se pode pensar, o texto literário não é apenas lugar de verdades questionadas, valores, subversão de identidades, representação e reprodução de discursos, normas. Subversão principalmente através dos textos escritos por mulheres, pois devido à repressão, ao silêncio, aos anos de distanciamento do discurso, do poder político, que se encontram os maiores índices de valorização/uso do corpo num processo de emancipação dos aprisionamentos sociais, patriarcais e convencionais.

ESTER E BEATRIZ, A REPRESENTAÇÃO DO SER HUMANO

Ao conhecer o romance painiano ora em estudo, logo desperta no leitor uma consciência de humanidade, não deixando dúvidas de que o ser humano é a base, o alicerce, a tese defendida pela escritora, que já no prefácio anuncia "[...] jamais fez vida literária, sem pertencer a grupinhos. Para ela existe a literatura, não a vida literária. Jamais separou sua literatura da vida". (PAIM, 1961, p. 7). Traz uma obra marcada pela compreensão e pela solidariedade humanas, sendo possível penetrar na alma feminina e no coração do ser humano.

570 O romance é construído no espaço de uma pensão, descrita pela protagonista como uma casa amarela de dois andares. A dona da pensão era D. Beatriz, uma mulher de olhar acusador e carente, queria controlar a vida de todos que ali moravam, principalmente das hóspedes. Ela era casada, tinha uma irmã e um filho, o qual todos desconfiavam que o menino seria de Helena, sua irmã. Ester, que há dez anos vivia no Rio de Janeiro, sem família, moça do Norte, morava há dezoito meses na pensão e costumava fazer diversas observações a respeito da postura dos demais pensionistas, mas as suas ponderações eram sempre no sentido de poder dialogar, conhecer, colaborar.

Enquanto Ester fica a observar o silêncio que vai permeando a pensão após o momento do jantar, como se cada um voltasse a se isolar em cada quarto, com seus problemas individuais, D. Beatriz vai tecendo ao vento comentários sobre a gravidez, as dificuldades de amamentar Jorginho, ou seja, ao longo da narrativa, essa postura de D. Beatriz vai deixando evidências de que a sua única preocupação é com as conveniências sociais, com os deveres de uma mulher perante a sociedade; ao contrário de Ester que buscava não estar isolada, tentava encontrar na militância a alegria de não estar só, muito menos triste.

Ester tinha sempre na lembrança a presença do prof. Virgílio, o seu vizinho de Paripiranga, que a ajudou a ler, a ensinar a traduzir, a datilografia. Ele se orgulhava de ter preparado a doce menina para a vida sem sombras, sem incertezas. Refletindo sobre o slogan da luta da militância "Pão, terra e liberdade" (PAIM, 1961, p.33) ela diz que acrescentaria o Amor, "o amor no seu coração trazia o deslumbramento do sol do meio-dia, sol que não faz sombras" (p.34). Em uma análise, Ester conclui

Pão, terra, e liberdade! Tudo de que precisavam, livrar-se do pão da piedade, pela conquista de uma profissão e de um mundo em que a condição da mulher não signifique trabalho mais explorado. Como gostaria de poder, no silêncio de uma noite estrelada de Paripiranga, cobrir todos os muros com essas três palavras e mais uma outra. Pintaria – Pão, terra, amor e liberdade (PAIM, 1961, p. 33).

Neste excerto fica muito claro o posicionamento de Ester, cujo pensamento é sim acerca da condição da mulher, mas em defesa de uma humanização. A mulher deve buscar o seu lugar na sociedade, entretan-



to ela não deve esquecer a sua essência, que passa pelo amor. Não um amor simplesmente romantizado, mas um amor humanizado.

Essa condição humanizadora da protagonista Ester foi trabalhada anos antes, quando ainda era bem jovem com o sonho de adquirir conhecimento, de dar continuidade aos estudos. Como vivia no interior da Bahia, precisaria ir para Aracaju ou Salvador para completar os estudos, porém a reação do seu pai manifesta o que a crítica feminista chama de machismo, o que estava condizente com o momento vivenciado pela personagem. “Sem ter quinze anos, saia abaixo do joelho e dente de siso, não fica longe de minhas vistas” (PAIM, 1961, p. 48). Esta foi a decisão do pai de Ester sobre o desejo de estudar. No entanto, o seu vizinho, o prof. Virgílio, tomando conhecimento da postura do pai da menina e do anseio da mesma por conhecimento, oferece-lhe a possibilidade de estudar na biblioteca que ele tinha em casa e que era contemplada por Ester através das janelas baixas.

Ester tinha dois caminhos, estudar com o professor Virgílio até completar idade para poder cursar o Ginásio na cidade grande ou casar-se com o filho do fazendeiro, com o qual não tinha afinidade. Acerca desta situação ela faz memória,

Que teria acontecido se não existisse aquela sala de janelas baixas como refúgio, quando depois da morte do pai compreendeu não haver mais ginásio, carreira de professora, nada do que ardentemente desejava? E quando viu diante dos olhos, como destino o casamento absurdo com o filho do fazendeiro ou a sina amarga de solteirona? (PAIM, 1961, p. 51)

A protagonista sempre reflete que o professor Virgílio era o seu segundo pai, ele a ensinou a leitura, a tradução e a datilografia, “Ele não imaginava que lhe dava a profissão de que agora vivia: tradução do francês” (PAIM, 1961, p.52).

571

Ao contrário de Ester, a saga de Dona Beatriz, diante das condições sociais que a mulher enfrentava na década de 1960, teve que enfrentar, além da pobreza, a responsabilidade pela educação da irmã mais nova, a continuidade da família, buscando sempre apresentar uma aparência de família modesta, em conformidade com as regras ditadas pela sociedade machista. “Você, minha filha, é o homem da família. Depois da morte de Gustavo, além da providência, devemos nossa vida a você. Deus a abençoe Beata” (PAIM, 1961, p.46). Somente a partir do narrador onisciente é possível ter acesso aos pensamentos de Dona Beatriz, por meio do fluxo de consciência, nessa situação, a respeito da relação dela com Helena, por exemplo, quando questiona a mudança de comportamento da irmã, deseja que ela pudesse imitá-la, pois para dona Beatriz, mulher tinha que cuidar da casa, não poderia chegar tarde da noite em casa, ir às festas, manifestações, se envolver com política, nem discutir o assunto com os homens.

No decorrer da narrativa o leitor vai se deparando com a visão de Alina Paim acerca da condição das mulheres em uma sociedade que renega a ideia de a mulher ser equiparada ao homem, com suas competências e habilidades, mas também reflete sobre o posicionamento delas diante das oportunidades ofertadas pela vida. Muitos casos são citados em que a mulher se permite ser ignorada, tratada como objeto de consumo, não se colocando, por exemplo, no trabalho, com os seus valores diante do que lhe foi confiado desenvolver. Da mesma forma o relato de Maria da Penha, uma manicure que faz uma reflexão sobre as suas próprias condições ao chegar ao Rio de Janeiro: “Atravessava naqueles meses a fase penosa em que era preciso civilizar-se o mais rapidamente possível, uma febre de arrancar a casca provinciana, sair do casulo grosseiro e por uma manobra de feitiço, surgir a borboleta estranha, animalzinho de capital da República” (PAIM, 1961, p. 68) A protagonista relata o depoimento de Maria da Penha com críticas, afinal, não é necessário mudar todo o ser da pessoa por causa da cidade.

Durante a narrativa de Paim o leitor depara-se com a perplexidade da protagonista diante da condição degradante dos jovens, que como ela, deveriam estar buscando as realizações pessoais, profissionais,

políticas, no entanto, segundo Ester: “Essa visão da juventude estrangulada no que existe de mais belo – candura e pureza, arroubo e entusiasmo – despertava-lhe um rancor mais profundo, que os argumentos políticos sobre monopólios e guerras” (PAIM, 1961, p. 75). Caracteriza nesse excerto a capacidade da jovem personagem em se gastar sempre em favor do outro. Esse, o outro, não é um simples número estatístico, mas um ser humano, com sentimentos, expressões, necessidades, limitações, sempre em busca de uma tal liberdade, como leva a reflexão o escritor Zygmunt Bauman (2001)

Há, ainda, no fragmento ora citado, uma reflexão acerca da identidade cultural do país, no momento em que Ester deseja “tocar fogo nas revistas americanas” (PAIM, 1961, p. 75), verifica-se, portanto, uma denúncia às transformações, mudanças, adequações da identidade brasileira, ou seja, ao processo de aculturação capitalista norte-americana.

Assim, a escritora sergipana traça, constrói as personagens femininas, com uma percepção bastante ousada acerca das mudanças sociais, culturais que estariam por acontecer na sociedade. A própria protagonista carrega em sua trajetória essa marca da escrita da autora, quando as personagens, em sua maioria, a saber, *A sombra do patriarca*, *Sol do meio-dia*, *Estrada da liberdade* aparecem num processo de diáspora, de saída do território regional para o nacional e vice-versa, carregando a missão de apresentar ao leitor os movimentos próprios do ser humano, de estar em saída, em busca de suas próprias conquistas. Aqui, de modo especial, apresenta às mulheres da sociedade as possibilidades de também saírem, no entanto, a protagonista Ester sai de si em busca do outro, em busca de conhecer, compartilhar a dor do outro, não importa se homem ou mulher, ela deseja compreender a dor do outro, seja emocional, financeira, política, profissional a partir do lugar de sua fala, de um quarto de pensão.

572

São dois lugares de fala, o de Ester, pensionista, fala a partir do pequeno quarto da pensão, porém não está sozinha, busca nos outros moradores a compreensão da vida física, religiosa, espiritual, psíquica, tenta dialogar com palavras, mas também com o olhar, com a presença ao lado do outro. Enquanto dona Beatriz, a proprietária da pensão, trata a todos como simples locatários dos seus quartos, quando busca um diálogo ou é para criticar, ou por curiosidade para poder emitir os seus julgamentos.

Um outro fato curioso da escrita de Alina Paim no romance ora em discussão é quando ela lança o olhar de uma mulher, que está em busca de suas conquistas, é consciente da condição feminina na sociedade e apresenta, com pesar, o comportamento, a aceitação de outras mulheres a condições de extrema banalidade, a exemplo do relato da protagonista na ocasião em que fora demitida do jornal, onde trabalhava como datilógrafa:

Na sala de espera das companhias, encontrava moças ansiosas a pintar-se, alisar o busto e exibir pernas prontas a avançar com precipitação ao menor gesto do contínuo. Era uma atmosfera deprimente. Parecia-lhe estar num mercado de escravas, onde era preciso agradar e mostrar habilidades, como se o emprego fosse um lugar num serralho e a escolha dependesse de lábios carnudos, busto firme e pernas bem-feitas. Ouviu e aprendeu muita coisa. Ali vinha morrer muita ilusão sobre a situação da mulher, seu direito ao trabalho, sua independência e igualdade perante a lei. Que direito ao trabalho era aquele se lhe procuravam reduzir a dignidade? (PAIM, 1961, p. 92-93)

Trata-se aqui do sentimento de imenso desagravo. Como pode as mulheres quererem conquistar o seu espaço com tal postura e comportamento? É uma crítica que a autora apresenta com argumentos aplicáveis aos dias atuais, ao mesmo tempo em que se deseja ocupar o espaço digno e com respeito, há aquelas que buscam este espaço aceitando, por exemplo, músicas, textos, piadas que denigrem a dignidade da mulher, esse é o questionamento que a protagonista de *O sol do meio-dia* apresenta.

Um outro aspecto importante ressaltado a partir da personagem Ester é o fato das possibilidades de visão de mundo a partir da escrita e da leitura, do grande legado deixado pelo prof. Virgílio, que aos olhos



de Ester, isso só foi possível porque o seu pai a proibiu de estudar fora de Paripiranga. Acerca da escrita, em um belo momento de encantamento com o beijo de Osvaldo, ela, pensativa na cena:

Subindo a escada resolveu que se algum dia escrevesse um romance, nele não faltariam um beijo furtivo e o pensamento do jardim. Escrever! Seria para isso que o professor Virgílio levava anos a prepará-la no estudo, na capacidade de sentir e na arte de compreender o que sentia, no vagar de ouvir confidências e no escrúpulo de julgá-las? (PAIM, 1961, p. 130)

Sobre a leitura, a lição que o professor Virgílio passa para Ester dialoga com Todorov (2009), quando ele defende que a literatura é a única capaz de humanizar o homem. “- A gente lê com o que tem. Com os olhos, os ouvidos, o tato, com a idéia, o sentimento. Enquanto você não souber misturar sua vida com a vida que está no livro, não sente nem compreende o que o autor quis dizer” (PAIM, 1961, p. 52).

Diferentemente de dona Beatriz, o que ela consegue enxergar nos outros são apenas os problemas, as limitações, os erros, as fragilidades, porém tenta durante toda a narrativa esconder-se na cozinha, no quarto da pensão, em Jorginho. É sob o olhar de dona Beatriz que Helena deseja a morte, que Iracema e Silvia se desentendem, que dona Júlia é criticada apenas por conservar um relógio de parede quando está morando em casa alheia. Ou seja, dona Beatriz é como uma espécie de juíza que condena apenas pelo olhar, inibe a todos, não permite que ninguém a questione, por exemplo, sobre as condições de sua irmã Helena, ela julga de acordo com o que lhe for mais conveniente, com o que permitir algo em troca, seja material ou qualquer tipo de participação, de apoio em suas ações. Como é o caso da crítica sobre Iracema e Silvia: “D. Beatriz tem dois pesos e duas medidas. Com Iracema são contemplações e mais contemplações. Porque, qual a diferença entre uma coisa e outra? Tudo não se passa na cama? O dinheiro não está em jogo da mesma forma?” (PAIM, 1961, p. 177-178). Iracema, ao invés de cuidar da filha deficiente, passa os fins de semana fora de casa, cada semana com um rapaz diferente, e Silvia foi acusada de adultério.

573

Ao contrário, Ester busca compreender a condição de Iracema, Silvia, Odília, Helena, Geni, Joana, Albertina, D. Áurea, Zélia, Maria da Penha, Júlia, D. Guiomar, Julieta, dentre outras, com atitude de escuta, de questionamentos a fim de levá-las a reflexão, a compreensão das condições de vida da atualidade, tenta contribuir dando-lhes forças para superação da dor, do abandono, das consequências das escolhas de cada uma, mas que nada está no fim.

A hóspede havia errado, mas a dona da pensão não era juiz. Não lhe cabia a iniciativa de desfechar castigos, dominada pela febre de moralidade, pressa em afastar Silvia como se a situação suspeita não viesse se arrastando durante meses, com telefonemas misteriosos, saídas precipitadas e cartas em mão própria. Beatriz atingiu o objetivo, o exemplo ia ficar: a mulher culpada punida com o desquite e a perda da criança. (PAIM, 1961, p. 201-202)

Dona Beatriz pode representar no romance o que se chama de falsa moralidade, quando ela julga as hóspedes e emite uma condenação, acaba anulando os seus próprios atos. Esquece-se do fato de punição sua irmã Helena, tomando-lhe o filho, por não poder ser mãe solteira, acaba por torturar a criança, a irmã e o suposto pai do menino. Tenta a todo custo, esconder a sua própria história a partir do julgamento das histórias do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta discussão, buscou-se traçar o percurso de Ester e dona Beatriz, ambas com diferentes formas de visão sobre a vida, mas prevalecendo o interesse pela realização dos anseios das mulheres. Ester

traz a marca da humanização, presente em todo o romance, trabalhada diante de cada personagem que convive com a protagonista.

Dona Beatriz, apesar do olhar inquisidor, julgador reconhece os seus enganos, erros e arrepende-se de muitas das acusações realizadas. Ainda em tom de crítica faz uma afirmação que melhor defini Ester, traz aqui uma sinopse do que foi apresentado durante o desenvolvimento desta análise: “Os problemas do povo estão com Ester – disse D. Beatriz, piscando com malícia – Não compreendo como uma jovem inteligente se mete numa empresa de consertar o mundo. O mundo não tem remendo que lhe assente, nesta altura de sua ruína” (PAIM, 1961, p.233). Ao que sabiamente responde Ester, “o silêncio pode ser produtivo”, demarcando a sua sabedoria, atenção, observação, organização.

A protagonista discute o seu lugar e o das demais mulheres que sofreram repressão em não poder realizar o que tanto desejavam. Isso pode ser explicado a partir do texto literário, conforme abordagem de Magalhães (2002, p.70),

Nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da história, pois a verdadeira arte é um fazer história na medida em que é um refletir do ser social sobre sua própria existência. Não é história porque o autor resolveu contar o seu tempo, mas porque ele reflete o seu tempo e as possibilidades de ultrapassá-lo.

Através da reprodução da vida na obra literária, é que o ser humano pode encontrar consigo mesmo. É pela forma representada pela autoria que o leitor se deparará com seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensividade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CARLOS, Magno. Sociologia de gênero na ficção de Alina Paim. In: *XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura: memórias, representações, trajetórias*, Natal, Universidade Potiguar, set. 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- MAGALHÃES, Belmira. *História da representação literária: um caminho percorrido*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Maceió, n. 6, UFAL, 2002.
- PAIM, Alina Leite. *Sol do meio-dia*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira do Livro, 1961.



A CARTILHA E A RECEITA CULTURAL: AS CONSEQUÊNCIAS DA TRANSGRESSÃO FEMININA EM DANTAS

Luciene Feitosa da Silva Goveia¹

INTRODUÇÃO

As terminologias *Triste, louca ou má*, nome da canção do grupo de Francisco, El Hombre, em seu álbum *Soltasbruxa*, de 2016, são designações atribuídas à mulher que se recusa seguir restritamente os enquadramentos sociais impostos a ela: “cuidar do marido”, “da família”, “da rotina”, etc. Essa receita cultural, já bem conhecida pelas mulheres, tem como base o modelo de família patriarcal brasileira. Na canção, numa atitude transgressora, o eu-lírico “prefere queimar o mapa, traçar de novo a estrada, ver cores na cinza” e ter que reinventar a vida, sem que precise ficar presa a essa estrutura patriarcal. Conclamando as mulheres a ter atitudes de reflexões sobre a dominação masculina, que se instaura em toda a ordem social, bem como na obscuridade dos corpos (BOURDIEU, 2019), o eu-lírico utiliza os seguintes versos: “Que um homem não te defina”, “Sua casa não te define”, “Sua carne não te define”, “Você é seu próprio lar”. A casa, na perspectiva da dominação, torna-se uma forma de confinamento simbólico; a carne/o corpo, uma referencialidade de posse; e o homem, a representação da dominação masculina por excelência.

Esse mecanismo de poder se materializa nos discursos, na forma de esquemas inconscientes de percepção e apreciação do mundo e das coisas. A sua perpetuação, na sociedade, ocorre através dos homens e das instituições – Família, Escola, Igreja e Estado.

Essas reflexões nos permitirão analisar as consequências que as personagens femininas das obras ²*Cartilha do silêncio* e *Caderno de ruminções*, ambas do autor sergipano Francisco J. C. Dantas, sofrem ao tentar transgredir as regras da cartilha cultural.

Cartilha do silêncio (1997), terceiro texto ficcional de Dantas, é dividido em cinco micronarrativas, intituladas em: “D. Senhora”, “Arcanja”, “Remígio”, “Mané Piaba” e “Cassiano”, representando, assim, os nomes dos protagonistas. As memórias relatadas sintetizam o transcurso de 59 anos (1915-1974) da Família Barroso, entre o auge e as glórias de uma legítima família patriarcal e a decadência socioeconômica. Já o enredo de *Caderno de ruminções* (2012) narra a história do proctologista Otávio Benildo Rocha Venturoso que, ao enveredar-se no passado, a fim de compreender os motivos da presente derrocada: fracasso como médico e empresário, gera uma teia inextricável. A sucessão de fracassos lhe impulsiona a um desastre ainda maior: salvar-se através do amor. Assim, entre o futuro iminente, o casamento com a prima Analice, e um passado que o atormenta, resta-lhe apenas a presentificação das ruminções.

Para realização desse intento, estruturamos a proposta em três tópicos. No primeiro, discutiremos sobre os mecanismos de dominação masculina, bem como, sobre a *violência simbólica*, conforme os pressupostos de Pierre Bourdieu (2019). Será agregado a esse capítulo também um estudo sobre as instituições sociais, como mantenedoras dos mecanismos de dominação masculina. No segundo momento, faremos uma análise das personagens femininas no limiar da submissão e transgressão, e, por fim, apresentaremos as consequências sofridas pelas personagens ao transgredirem as regras da cartilha cultural.

1 Este artigo foi desenvolvido a partir de parte do trabalho da dissertação de mestrado da autora, realizado sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Gomes, vinculado ao PPGL – UFS.

2 Ao longo das citações feitas no corpo do texto, utilizaremos as seguintes abreviaturas para designar as obras: CS para *Cartilha do silêncio* e CR para *Caderno de ruminções*.

Nos romances, a relação entre discurso e poder é recorrente. Camuflada pela ideia de tradição, demonstra um complexo e difuso jogo de limitação e validação das regras que *separam* e *rejeitam* aqueles que não fazem parte da estratificação social privilegiada.

A DOMINAÇÃO HIERARQUIZADA: DAS INSTITUIÇÕES AO CORPO

No modelo da família patriarcal brasileira, a organização familiar girava em torno do patriarca, enquanto a mulher, os filhos e os escravos eram submetidos à sua autoridade (FREIRE, 2012). Nessa conjuntura familiar, as mulheres destinavam-se à obediência e à procriação, tendo que exercer a função de “boas” esposas e “boas” mães. Circunscritas ao espaço doméstico, eram definidas como sendo do “sexo frágil e belo”, diferenciando-se do homem, “sexo forte e nobre”. A concepção de fragilidade física da mulher culminou justamente da ideia de que sua natureza era inferior à do homem; portanto, estaria propensa à passividade, à submissão, à docilidade, à meiguice e à clareza de sentimentos.

Para Pierre Bourdieu (2019), a partir das concepções desse contexto familiar, instauraram-se padrões inconscientes de estruturas históricas em que operam a ordem masculina, de modo que, nossas perspectivas e análises perpassam por uma ótica que tem como reflexo as regras ditadas pelo patriarcado. Algumas simbologias, como nos signos binários: alto/baixo, em cima/em baixo, frente/atrás, seco/úmido, claro/escuro, etc., conforme o sociólogo francês, são reflexos das especificidades do que é considerado feminino e masculino.

Assim, características como passividade, inferioridade e sensibilidade são designações que foram atribuídas às mulheres, mediante pesquisas dos anatomistas do século XIX. Esses fatores definiram a posição da mulher na sociedade, marcadamente construída a partir da divisão homem e mulher.

576

A identidade masculina, reconhecida pela virilidade, considerada superior ao gênero feminino, tanto nas questões físicas como nas questões éticas e morais, passou a ser o referencial para as coisas, intervindo “também nos corpos através das injunções tácitas, implícitas, nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados” (BOURDIEU, 2019, p.46), logo, na distinção sexual dos corpos, vinculou-se o falo ao princípio do *logos*. Questões como as posições sexuais, sob essa ótica, são consideradas como reflexos da dominação masculina, sendo instituída como normal a que o homem fica por cima da mulher, e que em algumas civilizações, a posição inversa até poderia ser motivo de condenação. Isso significa dizer que “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de posse” sobre o corpo do Outro (BOURDIEU, 2019, p. 40). O sociólogo ainda cita outro tipo de dominação masculina, exercida de forma simbólica, revelando-se através da comunicação e do conhecimento, ou no seu dizer, mais pelo desconhecimento.

A violência simbólica, sutilmente invisível e suave, não permite que o dominado, muitas vezes, pense, reflita, sobre a sua relação com o outro, naturalizando um processo que o coloca diante de uma autoavaliação estratificada, pautada pelas dicotomias e oposições: alto/baixo, masculino/feminino, branco/negro, rico/pobre, etc. Trata-se de um poder que se mascara nas relações, infiltrando-se no pensamento, bem como na concepção que temos de mundo.

Nessa perspectiva, o sujeito é pensado como um objeto construído historicamente a partir de elementos que lhe são exteriores. Esses elementos instauram-se numa relação de poder, e se impõem como fatores determinantes na constituição do sujeito, regidos por uma ordem em que sua subjetividade, como forma de criação de si para consigo mesmo, transforma-se em submissão.

Essa dominação masculina, historicamente assimétrica, age sobre os corpos controlando a vida do sujeito, por meio de saberes, práticas e instituições que se utilizam de mecanismos específicos de exploração, tais como: *interdições*, *exclusões* e *uma vontade de verdade* (FOUCAULT, 2012). A verdade enquanto norma,



dispositivo de controle da vida dos sujeitos, busca disciplinar os corpos a partir de discursos sobre “verdades”, determinadas pelas instituições, impedindo que grupos não legitimados possam ter o direito à palavra.

Enquanto Freire define, em consonância com a historiografia brasileira, que “a família, não o indivíduo, nem tão pouco o Estado, nem nenhuma companhia de comércio, é a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (2006, p.81) e na estrutura político-social do Brasil; Bourdieu afirma que as estruturas de dominação, produto de um trabalho incessante da história na reprodução da dominação, têm em seus agentes específicos “(entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado”, a perpetuação dessa relação.

Já em *Declínio do patriarcado*, Elódia Xavier (1998) defende a ideia de que a compreensão da família conjugal moderna perpassa pela origem da família do patriarcado. Embora esse modelo tenha ficado restrito à época, à classe dominante, marcou profundamente nossa realidade brasileira. As narrativas ficcionais, para a autora, depois do Modernismo, através de um discurso crítico, têm trazido à tona as representações de conflitos de natureza familiar, explorando bastante essa temática na perspectiva da dessacralização da família nuclear burguesa.

Um dos nossos primeiros desafios é perceber como as questões de dominação masculina aparecem nos romances. Como as personagens femininas são descritas nas obras de Dantas? Elas estão em que estágio: transgressão ou submissão? Qual a instituição que mais prepondera nas estruturas inconscientes de dominação masculina: a família, a escola ou o Estado? São questões que iremos desvelando à medida que formos traçando um percurso interpretativo.

DESTINO DE MULHER

577

Dantas, em *Cartilha do silêncio*, promove uma ampla visibilidade do gênero feminino, e é justamente sobre essa categoria que discorreremos em nossas análises, a partir das construções das personagens: “Arcanja”, “D. Senhora” e “Avelina”.

Arcanja, sobrinha do patriarca Romeu, deixa para trás a profissão de professora, as apreciações pela arte e a vida de independente para casar-se com o primo Cassiano Barroso. Nos relatos do marido,

Arcanja era moça talentosa, competente e prendada. A mais, revelou-se esposa ativa, regrada, com autoridade e tirocinio pra mantê-lo aseado, a casa tinindo em rebrilhos, traz à rédea curta os empregados. Era de se ver como lhe arrumava a roupa passada, estirando-a com as mãos alongadas nas gavetas olorosas. Só não lhe credita a nomeada de dona de casa modelar, mulher pra servir de exemplo, porque, aí pelo meio, ela trazia um gravíssimo senão. Foi logo lhe tomando a dianteira, talvez demais apressada, embora com recheio das mais proveitosas iniciativas. Trazia essa mania muito feia de passar na frente do marido lhe desfazendo as virtudes. Benzia os que fazeres que lhe cabiam e se enfronhava nos dele com uma gana desapoderada, a ponto de passar da conta desse território reservado à pessoa mulher. (CS, 1997, p.298-298)

No trecho acima, há a descrição de uma visão de transição, vivida pelas personagens. A partir do momento que Arcanja torna-se a matriarca da família Barroso, passa a lidar com a inversão dos papéis sociais. É o tempo em que o esposo, Cassiano, volta-se para o inusitado da desconfiança: o que era virtude, julga-se como invasão; o que era zelo, acredita ser perigo de comportamento.

É na condição de enferma que temos acesso aos relatos de memórias de Arcanja. O quarto torna-se uma espécie de *cercos simbólico*, de confinamento, sendo “lido como coadjuvante de sua condição de opressão, uma opressão caracterizada por anos de cisão profunda e sofrida entre ela e os Barrosos, ela e

o mundo” (JOSEANA, 2010, p.319). A alcova pode ser lida como uma redução restrita a outros espaços, a partir da gradação descendente: o mundo, a casa, o quarto, e, por fim, o seu corpo enfermo. A tuberculose a afasta de todos, inclusive do filho e do marido, é o momento em que a solidão e o silêncio tornam-se sua companhia.

Já D. Senhora transita entre a mulher moderna e a mulher tradicional. É sempre lembrada, pelas demais personagens, pela beleza estonteante, mulher rica e sedutora, uma leitora de romances. Contudo, a sua permanência em terras sergipana e o casamento vão lhe retirando esse ar de modernidade. Aos poucos vai perdendo a prática de falar francês, pois não tinha com quem praticar; e do teatro, restou-lhe a doce lembrança de, quando mocinha, ter conseguido arrebatado aplausos em apresentação de dança no teatro Santa Isabel.

Por amor ao marido, curva-se diante das regras sociais e, gradativamente, vai se transformando em D. Senhora, perdendo a identidade de Rosário, nome de batismo e integrando-se cada vez mais aos espaços: casamento, família Barroso e sociedade Aracajuana (JOSEANA, 2010). As descrições sobre essa paixão avassaladora provocam no leitor uma atmosfera duvidosa quanto a uma suposta “compulsão sexual”. Nos momentos em que Romeu não a procurava para ter relações sexuais, ficava a divagar, questionando-se:

Por que então, caprichoso e exigente, a viciara na pista de fogo e dos carinhos, lhe passando a mais engenhosa danação, obrigando-a a que corresse emparelhada? Por que com tanta devoção a afiara, puxando pelo corpo da aprendiz, a ponto de se deliciar com os seus transbordamentos, quando ela se desmandava, querendo saber de tudo? Tanto aprendeu na escola de Romeu, que saiu bem diplomada. Qual a mulher que lhe teria ensinado tantas artes? Por que tinha ela de lhe arrancar assim às polegadas, o que outras, antes dela, e sem a benção divina, certamente colheram a boas léguas? (CS, 1997, p.25)

578

Tal estranhamento decorre justamente das perspectivas prováveis que geramos dos homens e das mulheres em assunto de sexualidade. As mulheres, geralmente, são socialmente preparadas para vivenciar uma experiência íntima calcada mais em afetividade e menos penetração; já os homens tendem a conceber o ato sexual como realização de gozo, de modo que, “O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar” (BOURDIEU, 2019, p.41). Essa é considerada, pelo sociólogo francês, uma forma de dominação masculina, pois se espera que o orgasmo feminino seja uma prova de virilidade do homem. Uma relação sexual se revela como uma relação social de dominação, a partir do momento em que fica notória a divisão entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo. É através desse princípio que se cria, estrutura, expressa e direciona o desejo masculino, tido como “[...]desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2019, p. 42).

Num jogo de “contar” e “mostrar” (BOOTH, 1980), o narrador deixa margem para que o leitor descubra, nos emaranhados discursivos das micronarrativas, “as verdades” que vão sendo tecidas. Os questionamentos, pensando-se pela ótica de D. Senhora, são vistos como uma forma de questionar sua situação de submissão. Em contrapartida, pela ótica do narrador, defende a aceção de que somente o homem pode se regalar com o sexo e de que tais atitudes não podem ser desfrutadas pelas mulheres.

Com a morte do marido, que fora acometido pela peste bubônica, D. Senhora sente-se desterritorializada. Entregue à dor da perda, envereda-se por um espaço interior vazio, sem esperança, sem vida, cheio de lembranças do convívio com o seu amado Romeu. De formosa dama à criatura devastada, D. Senhora passara a ter uma “vida de alma penada, socada na camarinha trevosa, envolta nuns crepes de mortalha, com a bela cabeleira metida num fichu, a invocar seu queridíssimo Romeu” (CS, 1997, p. 143). Ademais, é a partir da morte de Romeu que D. Senhora sofre mais opressão dos familiares gananciosos, chegando à miséria e ao afastamento do seu filho Cassiano.



Belisário, um desses familiares, cunhado de D. Senhora, aparece como a figura da justiça, o homem da lei; reinando em absoluto em Aracaju, é “capaz de tudo no reino da má conduta”. Aproveitando-se da situação, tratou de dificultar o andamento do inventário, deixando D. Senhora ainda mais transtornada. Com ajuda de alguns espiões, passou a acompanhar o estado de saúde da cunhada, até o ponto de convencer os demais parentes de que ela enlouquecera. Assim, estrategicamente, com um laudo comprovado pelo doutor Calvino da loucura de D. Senhora, Belisário se coloca à frente da gerência dos negócios da família, alegando que a inventariante não teria condições legais para indicar ninguém.

O “louco é aquele cujo discurso não circula na sociedade” (FOUCAULT, 2012, p.10), que se torna nulo, inexistente, pois seu discurso não tem credibilidade. Essa prática discursiva de definir o outro como um louco funciona como uma forma de exclusão, de interdição. Para Foucault, essa prática está atrelada a uma questão de percepção e práticas sociais, mediada pela relação de poder. Desse modo, ao pensar o sujeito a partir da personagem Senhora, deve-se levar em consideração sua resistência e o que a sociedade, à época, tomava como loucura.

Belisário é a representação do senhor da casa, modelo do sistema patriarcal, de modo que, subjaz à ética e à moral em detrimento de seus próprios interesses. Dentro desse contexto social, em que “o homem senhor da gente” (D. Senhora), o dono, o mandachuva, o chefe de uma família, detém total poder sobre a mulher – e a depender do prestígio e do poder econômico dessa própria família – pode ser também chefe político com prestígio considerável nas políticas da região. A disputa pela herança de Romeu, entre os irmãos, significaria a detenção desse poder de mando, a possibilidade de gerir a cartilha social.

Diferentemente de D. Senhora e Arcanja, Avelina, mulher de Mané Piaba, pobre e cega, não rompe fronteiras sociais, permanece na miséria a vida inteira. O trecho abaixo faz parte do capítulo de “Remígio”, em que Avelina, às turras com o marido, volta-se para o patrão Cassiano a fim de lhe explicar o motivo da contenda.

579

Essa paciência aqui rogada a Avelina é tudo que ele não tem. E a danada até já passou da conta. Remígio sabe que se até agora o pai não arrematou, de fala desabrida, essa porfia, é apenas porque tem um certo recato em destrilar com mulher. Todo mundo sabe disso. Veja-se que há pouco ele generalizou “calma, pessoal”, quando, na verdade, devia se dirigir apenas a Avelina, a única que abusou da palavra. Mas não dá ousadia a lhe soletrar o nome, e sempre evitou conversinha com essa ou aquela mulher: negócio de resolver pendências, só é direito se for de homem pra homem. Rugisse Mané Piaba, tivesse ele soltado a língua que nem uma mulher – ora meu Deus! O pau já tinha cantado. Tomara que o pai aguente sisudo, não perca a paciência, não sai fora de si. Era até bom e decente interceder a seu favor, evitar o furor desembestado; mas se acanha a remoer intimamente, já enxergando a resposta gritada, o repelão ofensivo. (CS, 1997, p. 203)

Em se tratando do gênero feminino, agregado ao fato de ser pobre, como o caso de Avelina, a regra da cartilha é ainda mais incisiva. Visivelmente, percebe-se a presença de um discurso coercitivo que interdita a possibilidade de sua “fala”, de expressar-se. No trecho acima, Remígio faz questão de enfatizar que ela passara do “território” que lhe é reservado, já que “negócio de resolver pendências, só é direito se for de homem pra homem”. Nota-se que Cassiano não pronuncia o nome dela por ser mulher, mas também por não fazer parte da mesma estratificação social que a sua. Foucault discorre sobre esse mecanismo discursivo: a *interdição*, que consiste no direito privilegiado daquele que fala, no entanto, com suas devidas limitações, já “que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, por qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (2012, p.9). Isso significa que determinados discursos só podem ser proferidos por sujeitos específicos, geralmente, detentores do poder. À Avelina, diante dos patrões, seguindo a ordem de discurso e poder, restava-lhe silenciar e ouvir.

Em *Caderno de ruminações*, Analice apresenta o comportamento da mulher no limiar dos séculos XIX e XX: trabalha e tenta fugir dos papéis restritos designados pela tradição provinciana e paternalista de ser

dona de casa e mãe. Ela, na narrativa, é a grande jogadora. Sabendo da desgraça e derrocada que Rochinha vinha passando, e como estava revoltada com o pai Adamastor e o irmão Eloino, que haviam lhe deixado de fora da transação da clínica São Romualdo, resolvera se aproximar do primo. Mais como uma forma de provocar o pai e o irmão do que por piedade ou amor a Rochinha. O narrador a descreve como dona de uma sedução, a típica mulher que leva o homem a cometer erros.

Analice é a que não nascera para cuidar de casa e ter filhos, pois “Ela não é mulher para sacrifícios, nem para ser controlada. É independente demais”. O narrador ainda alerta de que:

Na raça dela teve uma mulher destemida e valente uma tal de Severiana, que corria as avenidas escanchada num trator, e que virou nome de rua. Analice é belicosa! Não fosse civilizada, vivesse nas locas de pedras ou nas furnas brabas, era bem capaz de beber sangue. (CR, 2012, p. 87)

À medida que Analice vai ganhando dimensão na obra, recebe nomes pejorativos de “vaca”, “cadela”, “galinha”, “perigosa”, etc. A maioria dessas palavras aparece sempre precedidas por Rochinha ou retomadas pelo narrador através do uso das aspas. O uso das aspas pode ser compreendido como uma esquivada, “cuja responsabilidade o narrador não quer assumir” (FIORIN, 1996, p. 71).

O moderno comportamento de Analice, ora descrito pelo narrador, ora por Rochinha, considerado acintoso demais para a cidade, provoca comentários entre as pessoas. Uma noctívaga, desacompanhada, que entra num bar àquela hora, e vive num carrão esporte: “Devia saber que, se expondo desse jeito, sua reputação, que já não era dourada, a cada nova aventura tinha mais o que perder” (CR, 2012, p. 236).

580

Nos devaneios ruminantes de Rochinha lhe ocorre a desconfiança de que Analice o aceitara como marido apenas para mantê-lo como peça decorativa, já que não se compreendia como uma mulher tão graciosa e bem-sucedida se casaria com um “tampinha”, um médico em decadência. Numa cumplicidade com as elucubrações de Rochinha, o narrador revela a necessidade do matrimônio para Analice, primeiro porque já se encontrava em uma idade crítica para casar-se e ter filho, e mais: “Mulher solta sem marido, no nosso ambiente, mesmo tendo a mão cheia de dinheiro, nunca deixa de ser mulher falada” (CR, 2012, p.346). Implicitamente, o narrador intenta definir Analice como uma mulher pública, integrada mais à cidade. A sugestão de propor casamento e a maternidade lhe possibilitaria a integralidade com a vida privada, denotando como se fossem essas as únicas atividades dignas para uma mulher. Essa é uma possibilidade de encaixar a mulher em um dos polos: prostituta ou esposa. A primeira ocupa-se do espaço público da cidade, a rua; a segunda, do espaço privado, a casa.

À Analice é atribuída uma essência maléfica, devido ao seu poder de sedução, de astúcia, de dissimulação, sobretudo por ter transformado Rochinha em seu fantoche, fazendo-o viver uma “servidão sentimental”.

O PREÇO DA TRANSGRESSÃO: TRISTE, LOUCA OU MÁ

Os perfis femininos delineados nas duas obras trazem a ambivalência da subordinação, mas também da transgressão. Ao ultrapassar “o território reservado à pessoa mulher”, elas perdem, na visão do narrador, os atributos obrigatórios da “feminilidade” para tornarem-se um monstro, como no caso de Analice, que seria “bem capaz de beber sangue”. Ou, “põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder”, como no caso de Arcanja em relação a Cassiano. No entanto, “se elas agem como mulheres parecem incapazes e inadaptadas à situação”, frágeis, delicadas. A essas expectativas contraditórias, Bourdieu diz estarem atreladas àquelas a que elas estão estruturalmente expostas “enquanto objetos oferecidos no mercado de bens simbólicos” (2019, p.75), cuja lei fundamental determina-as como objetos que circulam numa relação de subordinação, de baixo para cima.



Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da apresentação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão. (BOURDIEU, 2019, p. 59)

Nas obras, embora as mulheres apresentem comportamentos que rompem com os padrões estabelecidos pelo sistema patriarcal, não há uma saída para elas devido a sua condição de subordinação. As consequências, muitas vezes, são finais trágicos. Em *Cartilha do silêncio*, dona Senhora é levada à loucura; Arcanja, é acometida por uma tuberculose que a faz definir aos poucos; e em se tratando do gênero feminino, agregado ao fato de ser pobre, como o caso de Avelina, a regra da cartilha é ainda mais incisiva, mais punitiva.

Já em *Caderno de ruminções*, embora Analice ganhe mais dimensão na obra, há, ainda, Maria Alcira, mãe de Analice que, quando jovem, desafiara o pai ao decidir o seu próprio destino, casando-se com Adamastor. Como consequência, teve a perda da parte que lhe competia da fazenda Limoeiro. Egídia, mãe de Rochinha, descrita como fidalga, esbelta e de espírito leve, tem um final trágico, quando resolve abandonar filho e marido. Analice, diferentemente das demais, ao final da obra, vence triunfante, pois consegue levar Rochinha até o altar. Sem dúvida, entre todas as personagens aqui analisadas, ela é a mais transgressora, pois não se submeteu aos enquadramentos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arcanja inverte os papéis sociais e torna-se a matriarca da família Barroso; D. Senhora, demonstra e descreve os desejos libidinosos que sente por Romeu; Avelina, mesmo interdita, consegue ter seu momento de direito à fala; e Analice consegue levar Rochinha até ao altar. À medida que vamos lendo as obras, percebemos que as transgressões que as personagens exercem são mínimas, diante das atitudes às quais são submetidas, no entanto, ganham relevo dada a importância da abordagem temática.

Embora as histórias ocorram em épocas distintas, é visível a perpetuação dos discursos coercitivos, calcados num modelo patriarcal. Enquanto D. Senhora convive mais de perto com esse período, tendo Romeu e Belisário como a representação do dono da casa, do lugar, portanto, os detentores das regras, da lei; Analice vivencia o período moderno. No entanto, notamos, através de Rochinha e do narrador, a tentativa de encaixá-la nos papéis sociais definidos para uma mulher: ser mãe, esposa, dona de casa, etc.

As designações triste, louca ou má, atribuídas às personagens femininas são formas de representação de uma *violência simbólica*. Muitas vezes, quando não se consegue utilizar da força física para impor ao outro o seu poder de mando, utiliza-se da força simbólica, que é silenciosa e invisível, contudo, interdita, rejeita e separa, em nome de uma “verdade” que outorga ao homem o direito à dominação sobre o outro.

REFERÊNCIAS

- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa, Portugal: Arcadia, 1ª Ed. 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 15ª ed. 2019.
- DANTAS, Francisco J. C. *Caderno de ruminções*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do silêncio*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoas, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FONSÊCA, Joseana Souza. Espaço Literário e Identidade em *Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas. In: *Interdisciplinar*, p.317-331, 2010. Acessado em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/search/search?simpleQuery=Es>



pa%C3%A7o+liter%C3%A1rio+e+identidade+em+Cartilha+do+sil%C3%Aancio%2C+de+Francisco+Dantas&searchField=query, no dia 06/08/2019, às 17hs e 53 min.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: Formação da família brasileira sob o regime patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado*: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.



A VOZ (RE)VELADA DE UMA DAS FILHAS DE ALÁ

Lucilea Ferreira Gandra¹
Maria Dolores Aybar Ramires²

Se o discurso da história literária tradicional ainda se baseia na desigualdade entre os sexos e culturas, fazendo com que permaneçam muitas das diferenças de tratamento e valorização, é inegável que diante dos processos de globalização e dos grandes deslocamentos, somos levados a repensar nossos cânones, já que cada vez mais nos encontramos em “trânsito”, em um movimento no qual os espaços e tempo se cruzam, produzindo figuras plurais e complexas.

Vemos assim, que a literatura produzida por mulheres, principalmente a da segunda metade do século XX em diante, apresenta características próprias e comuns, mas também que é ela marcada por outros fatores que vão além do gênero, refletindo aspectos culturais que se fixam nesses textos de maneira indelével. Diante disso, nosso estudo voltou-se para a produção literária das mulheres do chamado “mundo árabe-islâmico”, que são praticamente desconhecidas no Brasil.

Imaginamos que no nosso país, o desconhecimento dessas obras e a ausência de trabalhos a respeito, estejam relacionados a diversos fatores que envolvem, principalmente, estratégias de marketing e negociações com as editoras, mas sejam quais forem os motivos, se isso nos afasta da enorme produção dessas autoras, acreditamos que o nosso interesse e estudo venham contribuir para incentivar a procura por essa literatura e assim, dissipar os arraigados estereótipos, pois trazendo a escrita dessas mulheres à tona, poderemos alcançar uma melhor compreensão do mundo árabe/islâmico e o que é ser uma mulher árabe e muçulmana, principalmente aquela em “trânsito”, na confluência entre Ocidente e Oriente.

Podemos acrescentar que são poucos os estudiosos que fazem uso do termo “Literatura Muçulmana” e ao que parece, ela ainda não foi reconhecida como um fenômeno distinto, apesar de a expressão já ter sido empregada em alguns trabalhos como o do professor Andrea Kempf que logo após o fatídico 11 de setembro, publicou um artigo intitulado “O mundo rico do Islã: ficção muçulmana”, delineando uma área inovadora de escrita. Embora muitos autores e principalmente mulheres muçulmanas escritoras permaneçam ignoradas, para Ancellin, foi a partir de 2001 que algumas questões suscitadas aguçaram o interesse por essas narrativas e alteraram o “valor nominal” desses autores (ANCELLIN, 2009, p. 2).

Edward Said (1990), em sua obra *Orientalismo*, que se tornou fundamental para qualquer abordagem do mundo árabe, observa um fato marcante e até curioso sobre a atenção que a Ciências Sociais dão ao Oriente evitando a Literatura, pois segundo ele, “Podem-se ler resmas inteiras de escritos sobre o Oriente Médio moderno sem encontrar nunca uma única referência à literatura” e ele conclui,

O que parece importar muito mais, para o perito regional, são os “fatos”, dos quais um texto literário talvez seja um perturbador. O efeito final dessa notável ausência na moderna percepção americana do árabe ou do Oriente islâmico é manter a região e seu povo conceitualmente emasculados, reduzidos a “atitudes”, “tendências”, “estatísticas”: em resumo, desumanizados. Visto que um poeta ou romancista árabe — e há muitos deles — escreve sobre as suas experiências, os seus valores, a sua humanidade

1 FCLAr/UNESP/M/CAPES)

2 Profa. Orientadora (FCLAr/UNESP).



(por mais estranho que isso possa ser), ele efetivamente perturba os vários padrões (chavões, imagens, abstrações) pelas quais o Oriente é representado (SAID, 1990, p. 295).

Devemos no entanto salientar, que ao nos debruçarmos sobre as obras de autoras muçulmanas, procuramos, seguindo o conselho de Said (1990), adotar uma posição “que investigue como se podem estudar outras culturas e outros povos desde uma perspectiva libertária, ou não repressiva e não manipulativa”. Com esse intuito e após um levantamento arqueológico de autoras e obras, priorizamos o romance *Meu nome é Salma* da autora Fadia Faqir, pois acreditamos que essa obra, como delineado pela ginocrítica de Elaine Showalter, evidencia outros fatores que são determinantes literários tão significativos quanto o gênero, pois refletem aspectos culturais que se fixam no texto de maneira indelével e suscitam questões fundamentais para a nossa compreensão (SHOWALTER, p. 53).

Said (1990) também nos lembra que não existe um método que afaste o pesquisador das circunstâncias da sua vida e do seu envolvimento, mesmo que inconsciente, com uma classe e com um conjunto de crenças. Para ele,

[...] nenhuma produção de conhecimento nas ciências humanas pode jamais ignorar ou negar o envolvimento de seu autor como sujeito humano [...] que ele chega ao Oriente primeiramente como um europeu ou um americano, e depois como indivíduo. E ser um europeu ou um americano nessa situação não é de modo algum um fato inerte (SAID, 1990, p. 28).

A isso acrescentamos, que como brasileiros, sem as marcas dos colonizadores europeus e sem o repúdio, até certo ponto justificável, dos estadunidenses, isso também faz muita diferença. Dessa forma, nosso objetivo será o despertar para essa literatura e pensar a questão da “diferença”, que como veremos, não é tão grande assim.

584

1. MULHERES, MUÇULMANAS E ESCRITORAS

Segundo Moore (2008), ainda que as mulheres árabes muçulmanas tenham ricas tradições orais, suas publicações literárias só começaram a partir dos anos finais do século XIX e início do século XX. Mesmo assim, somente a partir da década de 1950 essas produções entraram em sua fase “formativa”, prevalecendo uma escrita “autobiográfica e focada na luta pessoal contra a restrição de ambientes socioculturais” (MOORE, 2008, p. 4).

O fato é que essa literatura, salvo exemplos esparsos e isolados, ainda é bastante recente e Moore (2008) questiona a posição de alguns que afirmam que apesar de uma história relativamente curta, deveríamos já ter progredido além da admiração paternalista sobre o que as mulheres muçulmanas árabes escrevem, mas apoiada em diversos autores, ela ressalta a necessidade de cautela ao privilegiar o gênero como categoria analítica na avaliação da escrita, pois envolve “complexas interseções, de religião, classe, etnicidade, sexualidade e violência, que não são apenas patriarcal, mas colonialista, sionista e sectária” e acrescenta, “as mulheres têm sido sujeitas a restrições e formas de violência como mulheres e artistas, incluindo censura, prisão, ameaças de morte, tradução limitada e críticas redutivas dentro e além do mundo árabe muçulmano” (MOORE, 2008, p. 4).

Moore (2008), ainda levanta outra importante questão a respeito das obras dessas mulheres, em particular as produzidas originalmente em árabe, embora, segundo ela, o problema não esteja inteiramente relacionado à acessibilidade linguística, apesar de desempenhar um importante papel, mas importam também os contextos de recepção que influenciam quais textos são traduzidos e comercializados, concluindo que



Os textos femininos são assim “comoditizados”, à medida que as decisões literárias se juntam às estratégias de marketing e às avaliações do apelo do público (variando do interesse pela solidariedade “exótica” à solidariedade “feminista”) para colocar em primeiro plano certos textos e reempacotar ou silenciar outros (MOORE, 2008, p. 5).

Além disso, Moore (2008) concorda com a posição da autora Mohja Kahf ao colocar que “as narrativas de resistência e fuga de mulheres muçulmanas árabes de ambientes incapacitantes são vendidas porque elas refletem atitudes existentes no Ocidente”, mas salienta a complexidade estética e camadas linguísticas de muitos trabalhos, embora algumas vezes, deliberadamente adaptados na tradução, para que possam atender às expectativas do público ocidental, revelando que “Uma ambivalente atração/rejeição continua em jogo na produção da cultura árabe muçulmana traduzida” (KAHF apud MOORE, 2008, p. 5).

Também Anastasia Valassopoulos (2008), cita um artigo de Amal Amireh onde ela contesta a forma como a crítica muitas vezes elogia as escritoras árabes, por “ousar colocar a caneta no papel”, e defende a necessidade de debates sérios sobre a ficção, acrescentando que os leitores deveriam ser lembrados que “eles estão lendo não documentários, mas ‘literatura’, que se baseia em convenções específicas e emerge de tradições específicas” (AMIREH, 2000, apud VALASSOPOULOS, 2008, p. 1).

Para Valassopoulos (2008), a leitura dos textos das mulheres árabes é certamente um desafio e para que seja produtiva e esclarecedora, deve-se levar em conta a necessidade de uma abertura a parâmetros mais gerais, ou seja, esses textos devem ser lidos por suas experiências de localização, identidade e sexualidade. Além disso, é preciso que também abarque as suas interrogações e respostas ao discurso colonial e à teoria pós-colonial, pois segundo essa autora, é importante que se verifique “o que eles nos dizem sobre a internalização de um legado colonialista que às vezes aparece gravado no inconsciente do texto” (VALASSOPOULOS, 2008, p. 4).

585

Uma questão que tem sido frequentemente levantada, é a do “feminismo”, geralmente contestado no mundo árabe/muçulmano por considera-lo como uma intervenção estrangeira. O que ocorre é que “As mulheres às vezes rejeitam as categorias de escrita feminina e particularmente feminista, vendo esses rótulos como elitistas, redutivos ou restritivos”. Essa postura, no entender de Moore (2008), deriva de uma crítica paternalista que “confirma uma autora com seu texto, ou postula uma perspectiva ‘neutra de gênero’ como ideal estético” (MOORE, 2008, p. 7).

Outra questão já assinalada e também levantada por Moore (2008), trata-se do *hijab* (véu/cobertura) e *harim* (proibido/sagrado), esse último referindo-se a parte da casa onde as mulheres são protegidas de encontro com homens, termos que no entender dessa autora, refletem “as múltiplas camadas de significado que o corpo feminino/espço coletivo velado pode acumular” mas acrescenta,

Representar a valência problemática do corpo feminino em relação ao olhar masculino como um fenômeno específico dos contextos muçulmanos árabes implicaria erroneamente que outras mulheres ocupam corpos normativos no espaço social liberado. As mulheres [...] identificam modos socioculturais de apreender o corpo feminino, mas também questionam e criticam as trocas com o Ocidente que reforcem e até produzem essas estruturas (MOORE, 2008, p. 13).

Portanto, é fundamental que se tenha em mente a diversidade dessas obras, sempre atentos às especificidades e diferenças culturais, políticas e religiosas, específicas de cada país de origem, como também a posição de cada uma das escritoras quanto à sua maior ou menor religiosidade e a submissão ou não às restrições impostas em seus países de origem.



2. FADIA FAQIR

Fadia Faqir nasceu em Amã, na Jordânia, em 1956, e foi educada em escolas primárias de *Jabal Al-Taj* até os quinze anos. Entre 1979 e 1983, frequentou a Universidade da Jordânia graduando-se em Língua e Literatura Inglesa. Após um curto período em que trabalhou como repórter no *The Jerusalem Star*, semanário jordaniano editado em inglês, foi para a Inglaterra, para estudar escrita criativa na Universidade de Lancaster.

Algum tempo depois, voltou para a Jordânia, determinada a estudar o árabe clássico para começar a escrever em sua língua materna. Nessa ocasião, assumiu a coordenação de mídia da Academia Real para a Pesquisa da Civilização Islâmica (*Al Al-Bayt Foundation*) e do Ministério do Ensino Superior, mas em 1986, retornou ao Reino Unido para buscar um Ph.D. em escrita criativa e, em 1990, concluiu o doutorado na Universidade de *East Anglia*.

Na Inglaterra, onde se fixou, trabalhou como instrutora de língua árabe na *Exeter University*, depois no *Middle East Centre*, no *St. Antony's College* e na *Oxford University*. Entre setembro de 1994 e setembro de 2004, trabalhou como palestrante no Instituto de Estudos do Oriente Médio e Islâmicos, na Universidade de Durham, onde lecionou linguagem, literatura árabe moderna e estudos de gênero. Em 2004, deixou essas atividades para se tornar uma escritora em tempo integral.

Seu terceiro romance, *Meu nome é Salma* (Transworld, 2007, traduzido em 12 idiomas), é um retrato da coragem de uma mulher, que teve que fugir de seu país depois de ser acusada de desonrar sua família, uma má conduta punível com a morte de probabilidades intransponíveis.

2.1 *Meu nome é Salma*

Quando a jovem beduína Salma se apaixona e engravida antes do casamento, o que é considerado um “crime contra a honra” na pequena aldeia de Hima, na região do Levante, para sua própria proteção, ela é atirada na prisão onde a filha lhe é tomada e posteriormente, é obrigada a se exilar na Inglaterra para fugir do irmão que pretende matá-la com um “tiro no meio dos olhos”, pois só assim a honra da família beduína poderia ser recuperada.

Na Inglaterra ela adota o nome de Sally, enfrenta inúmeras dificuldades por ser “diferente”, mas acaba aprendendo boas maneiras, estudando, e por fim se casa com um inglês e tem um novo filho. Mas, enquanto Sally tenta se adaptar, Salma resiste e anseia encontrar sua verdadeira identidade pois o peso do pecado cometido, a desonra de sua família e a ausência de sua filha, passam a persegui-la dia e noite.

Quando já não consegue suportar, volta ao povoado: “Eu tinha que encontrá-la. Tinha que me encontrar” (FAQIR, 2008 p. 242).

O romance *Meu nome é Salma* de Fadia Faqir, iniciando-se com “Os carneiros brancos salpicavam os morros verdejantes como flocos de lã, e as luzes do moinho solitário flutuavam na calma superfície do rio Exe. Era um novo dia, mas”, ao colocar a adversativa, delinea o que será uma constante na narrativa. Assim, fazendo uso dos diversos “tempos”, o que para Genette seria um afastamento da cronologia “real” e da temporalidade narrativa clássica, em um ir e vir progressivo e muitas vezes sem o uso de marcações que precisem a situação, a narradora que “aparentemente” é também a personagem/heroína, prossegue lentamente, preenchendo lacunas que foram deixadas para trás, construindo e desconstruindo sua identidade, introduzindo personagens e seus motivos, considerados aqui como subtemas, e narrando sua história (GENETTE, s/d, p. 46).

É importante observar que devido à sua complexidade, essa obra exige de nós uma abordagem mais abrangente embora, assim como Showalter, estejamos atentos ao fato de que “Nenhuma teoria, por mais



sugestiva que seja, pode ser um substituto para o conhecimento direto e extensivo dos textos das mulheres, que constitui nosso assunto essencial” e portanto, ao considerarmos alguns aspectos da cultura, não excluimos outros que a nosso ver, são também fundamentais para a compreensão da obra (SHOWALTER, p. 53-54).

Diversas passagens do romance de Faqir confirmam o que para El-Miniawi (2016) é “um véu transparente sob o qual os personagens e temas do evento são predominantemente árabes”. Para essa autora, a língua e a cultura árabes, assim como as práticas, crenças e alusões muçulmanas, são predominantes. Colorida por palavras, provérbios cheiros e comidas árabes, ervas, plantas e roupas temos uma atmosfera oriental “arabizada”, realçada pela menção de coisas como cardamomo, camomila, sálvia, chá de menta, tomilho, almíscar, gazela, rosas e jasmim, além do “Mel” que é outra referência alimentar de conotação religiosa significativa. Rios de leite e mel são a recompensa para os crentes devotos de Alá, na vida após a morte (EL-MINIAWI, 2016, p. 49)

Embora a maioria das personagens mulheres de *Meu nome é Salma*, de uma forma ou de outra recaiam no tema que poderíamos chamar de “a condição da mulher”, em algumas esse enfoque, podemos dizer, é mais superficial, priorizando os sentimentos de colonizadores/colonizados. Esse é o caso da personagem Elizabeth, Liz, como é nomeada na maioria das vezes.

Assim como a personagem Elizabeth, mas de certa forma mais humilde por não ter tido anos de glória em um país colonizado, Max, o personagem que desempenha a função de patrão da nossa protagonista, apresenta quase os mesmos sentimentos, acrescidos de um extremo temor por determinados estrangeiros que, para ele, estão invadindo e se apoderando das riquezas de sua terra.

Como podemos observar, através desses dois personagens, a narradora de *Meu nome é Salma* exemplifica o que para Said (2011), são as sombras que o Imperialismo europeu, dos séculos XIX e XX, ainda lançam sobre a nossa própria época. No dizer desse autor, isso se dá porque “nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia”, todavia o mais interessante e complexo é que essa luta “não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações”. Nesse sentido, a narradora do romance faz eco e reafirma as palavras de Said (2011) ao considerar que embora o colonialismo direto tenha se extinguido em quase toda a parte, o imperialismo “sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais” (SAID, 2011, pp. 25; 27; 30).

587

Enquanto as personagens Elizabeth e Max tocam mais diretamente no que poderíamos chamar de “sentimento imperialista”, Gwen e o Dr. Robson, que são britânicos mas não ingleses, criam uma proximidade maior com a narradora, afinal, para alguns, eles também são os “outros”, forasteiros indesejados, “(Liz) não gostava de Gwen e de sua influência galesa sobre mim”, ou Max referindo-se aos nortistas, “Eles também são usurários. Querem ganhar dinheiro à nossa custa, dos sulistas” (FAQIR, 2008, p. 117).

Um outro subtema, e de certa forma mais enfatizado no decorrer da narrativa, é a “questão da mulher”, participando dele, mesmo de forma indireta, como é o caso de algumas personagens homens (Hamdan, Jim), que são utilizadas para demonstrar o machismo/sexismo que prevalece, às vezes camuflado como no Ocidente, mas abertamente entre árabes.

Hamdan, um beduíno da mesma aldeia de Salma, e por quem ela se apaixonou “Quando vi o reflexo de seus ombros na água, apaixonei-me instantaneamente”, e entregou-se “O calor da paixão me levou a me curvar”, não deixa dúvidas sobre suas intenções desde o princípio “você agora é uma mulher... você é minha, minha escrava” ou “Minha puta ainda está aqui — ele dizia e me tomava rapidamente”, mas quando ficou sabendo da gravidez, “Você é responsável! Você me seduziu com as melodias suspirosas de sua flauta e seus meneios de quadris [...] Eu nunca encostei um dedo em você. Você nunca me viu antes. Está entendendo?” (FAQIR, 2008, p. 154).

Outra personagem, Parvin, que funciona como um alter ego de Salma, coloca importantes questões, pois também estrangeira e com pele escura, assim como a protagonista, foi vítima do patriarcado, “O pai dela quis casá-la com um canalha ignorante do Paquistão. Ela tentou dissuadi-lo, implorou à mãe, mas não, ou ela obedecia ou ele iria renega-la oficialmente”, mas, ao contrário de Salma, “teve uma educação, frequentou a escola secundária, passou com excelentes notas e estava cursando sociologia numa faculdade local quando foi obrigada a fugir”, indicando a importância que a narradora dá à escolaridade, quase sempre ausente entre as meninas da sua região de origem (FAQIR, 2008, p. 80; 132).

Mais desenvolta e com o domínio da língua, Parvin, além de não aceitar passivamente os tratamentos preconceituosos que recebem, promove o tema da imagem a ser oferecida através da aparência e da vestimenta da mulher, “Anime-se! Arrume-se! Venda-se! — Parvin me incitava. Você agora está numa sociedade capitalista que não é a sua própria”, além de aconselhar a amiga a não usar o véu islâmico, a seu ver, um empecilho para conseguir emprego (FAQIR, 2008, p. 95).

A valorização de uma determinada aparência suscitada por essa personagem é utilizada pela narradora para demonstrar que no ambiente neocolonial da Grã-Bretanha, com seus próprios ideais do corpo feminino, o valor das mulheres é reduzido à estética do corpo, as noções de beleza agora delineadas por ocidentais brancos, indicam que o “inimigo” mudou, e também as demandas e construções que o acompanham. Pressionada em seu ambiente de trabalho, onde seu chefe insiste para que ela tente parecer apresentável, “Nossos fregueses querem estar cercados de mulheres bonitas”, ela percebe que o *status* de gênero, tanto no Oriente como no Ocidente, depende da aprovação do sexo oposto, como bem observado por Gayatri (2015) “Ao ‘aprovar’ a feminilidade de Salma, essas figuras masculinas visam exercer seu poder sobre ela enquanto estabelecem simultaneamente sua superioridade e ganham reconhecimento de sua própria ‘masculinidade’” (GAYATRI, 2015, p. 74).

588

Devemos salientar, que além de tratar seus subtemas específicos, as personagens femininas, ainda que tomem atitudes e concebam ideias opostas às da protagonista, como a personagem Elizabeth, por exemplo, que representa a orgulhosa inglesa do ex-império britânico, essas mulheres são sempre tratadas com condescendência, quando não com cuidados e quase carinho, em uma “relação especular, que se dá numa tensão permanente de identificação e separação [...] vital para o descobrimento da identidade das personagens envolvidas” (ALMEIDA, 2009, p. 2).

Vemos assim o que Cândido (1981) esclarece sobre as personagens, afirmando que elas obedecem a “uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível” que são corporificadas pelo autor e quanto a uma possível verossimilhança explícita, ela “acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil”. Mas podemos acrescentar que ao narrar a vida dessas mulheres, cheia de limitações e interdições, o próprio elemento trágico de suas existências faz com que criemos uma cumplicidade, aproximando-nos e apagando as possíveis diferenças, inclusive as de etnia e preceitos religiosos (CÂNDIDO, 1981, p. 57).

É inegável, como apontam alguns trabalhos sobre a obra, que a protagonista de *Meu nome é Salma* representa as mulheres árabes, sempre consideradas como figuras arquetípicas de liminaridade, decorrente de uma sociedade conservadora e patriarcal, mas também representa a marginalização do imigrante, que inclui gênero, mas não apenas.

Neste “entrelugar” como é chamado por Bhabha (1998) a maioria das pessoas têm problemas parecidos sobre o que as distinguem como pessoas, sobre a questão da individualidade, e se pensarmos quem é Salma, quem é a personagem central do nosso romance de estudo, poderíamos dizer que ela é uma mulher, ex-pastora de cabras, ex-beduína, árabe, muçulmana, exilada, inglesa, costureira e assim, também dizer que Salma “está sobrecarregada de identidades demais para uma só pessoa”, conforme alegou uma amiga e colega de trabalho citada por Bauman (BAUMAN, 2005, p. 19).



Se considerarmos a questão sempre presente sobre quem sou e quem é o outro, vemos que a identidade aflora e é mais facilmente percebida no encontro com o outro, é na relação que de fato dá-se o processo de identidade; mas essa relação, esse olhar do outro que algumas vezes é claramente manifesto, em outras pode ser apenas suposto ou então imaginado, a partir dos nossos próprios censores e preconceitos.

Este país estava certo em me repelir; estava certo em se recusar a me abraçar, porque alguma coisa em mim estava resistindo, e eu jamais iria pertencer a ele [...] Agora nós somos como duas velhas amigas que se acostumaram à raiva recíproca. Eu deveria perdoar a Grã-Bretanha por me transformar no musgo que cresce nas rachaduras, por me dar a liberdade de percorrer suas cidades entre as cinco da tarde e as sete da noite, e a Grã-Bretanha deveria me perdoar por torcer na Copa do mundo pela Itália, o mais próximo de meu velho país que pude encontrar (FAQIR, 2008, p. 130-131).

Para Bhabha (1998), “Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos” e como ele coloca na introdução de sua obra, “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (M. Heidegger, “*Building, Dwelling, Thinking*” apud BHABHA, 1998, p. 19).

Tomando por empréstimo essa citação, vemos que para a nossa protagonista, essa fronteira entre o que era e o que precisava ser, só passou a fazer sentido a partir do momento em que “estava livre, andando na calçada como uma pessoa inocente”, desencadeando, a partir daí, todo um processo de culpabilização, com sons e visões de perseguição e de pensamentos de suicídio, que acabam por culminar na sua procura desesperada pela punição que internalizou como merecida (FAQIR, 2008, p. 8).

Levantar indícios autobiográficos é sempre uma questão polêmica que não pretendemos adentrar, embora sejamos tentados a isso por se tratar de uma autora contemporânea e que tem oferecido diversas informações sobre sua vida de mulher árabe-muçulmana-inglesa. No entanto, um detalhe encontrado no posfácio da obra, no qual Fadia Faqir insere seus agradecimentos, é digno de menção: “Comecei a escrever *Meu nome é Salma* em 1990”; anteriormente, na penúltima página de sua narrativa, quando Salma procura e encontra o local onde haviam enterrado sua filha lemos “A cova dela era quase impossível de distinguir das outras covas. O terreno era ligeiramente elevado, e meu pai tinha espetado nele um caixote improvisado de madeira apodrecida com a inscrição “Morreu 1990” entalhada nele” (FAQIR, 2008, p. 244).

589

Supomos que as palavras e a data apresentadas queiram dizer alguma coisa, uma intenção provável do autor que talvez não seja clara e lúcida, mas que podem significar a morte simbólica de uma para que renasça outra, não branca e inglesa, mas ainda com uma pele escura e cabelos negros, como árabe-muçulmana-inglesa e escritora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase sempre Invisíveis ou deturpadas, algumas mulheres árabes desafiam os preconceitos ocidentais levantando o véu para mostrar aos leitores seus escritos resilientes e coloridos, para que assim, através de suas vozes claras que cantam a sobrevivência, possam finalmente ser ouvidas.

Ao nos envolver no resgate das obras de autoras mulheres e muçulmanas, e aqui tomarmos como exemplo o romance de Fadia Faqir, *Meu nome é Salma*, não queremos sugerir uma uniformidade entre elas, o que para Salman Rushdie seria “essencialismo”, ou “o filho respeitável do antiquado exotismo” (RUSHDIE, 1995, p. 67 apud BAHRI, 2013, p. 669).

Ao contrário, como pudemos constatar, embora haja algumas características comuns, devemos levar em conta que elas não derivam de uma tradição homogênea e quando inseridas em novos contextos,



como é o caso da maioria que tivemos acesso, embora carreguem traços, tradições e linguagens particulares, diferem muito na maneira como negociam suas identidades.

Desta forma, ao nos inteirarmos da escrita dessas mulheres, de suas experiências e valores, acreditamos poder nos afastar dos relatos que tentam manter os estereótipos e que mantêm as mesmas visões pelas quais o Oriente é representado, contribuindo então, para que muitas obras e autoras possam vir a se tornar um novo campo de estudo e fruição, não só para os estudiosos de literatura.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, A. P.; ANDRETA, B. L. Crítica literária feminista: revisitando as origens. *Fragmentum*. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 49, Jan./Jun. 2017.
- ANCELLIN, K. Hybrid Identities of Characters in Muslim women fiction post 9-11, *TRANS* n. 8, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trans/344>; DOI: 10.4000/trans. 344. Acesso em: 22 jan. 2019.
- BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(2): 336, maio-agosto, 2013.
- BAUMAN, Z. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CANDIDO, A. et all. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates, 1981.
- COMPAGNON, A. *O demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GAYATRI, S. D. The Body and Beyond: Representation of Body Politics in *My Name Is Salma* by Fadia Faqir. *DE GÊNERE: Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere. Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies*. 1. Jan. 2015: 69-78. Disponível em: <http://www.degenere-journal.it/>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- MOORE, L. *Arab, Muslim, woman: voice and vision in postcolonial literature and Film*. Taylor & Francis e-Library, 2008.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista do território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VALASSOPOULOS, A. *Contemporary Arab women writers: cultural expression in context*. Taylor & Francis e-Library, 2008.



LA PRISE DE CONSCIENCE EM LES BELLES IMAGES, DE SIMONE DE BEAUVOIR

Ludmilla Carvalho Fonseca¹

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como premissa básica investigar a tomada de consciência [*la prise de conscience*] presente na obra *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir. O processo de *la prise de conscience* se manifesta através da personagem protagonista do romance em questão, Laurence, na qual essa mulher modifica seu modo de pensar diante da condição social em que está inserida e a condição existencial feminina.

A tomada de consciência é vista como um processo, não como um dado momentâneo. A partir desse processo, a protagonista do romance adquire consciência da sua condição existencial de ser mulher nesse mundo dominado pelos homens, rompe com a dominação masculina e passa a tomar consciência de si enquanto sujeito e consciência do mundo.

Esse projeto de ruptura caracteriza as linhas de força do romance feminista de Simone de Beauvoir, denotando uma literatura engajada na perspectiva do feminismo existencialista.

591

PARA CONTESTAR O SEU DESTINO: UMA LITERATURA FEMINISTA EXISTENCIALISTA

O ponto crucial para se entender a abordagem da tomada de consciência, em *Les Belles Images*, trazida pela escritora Simone de Beauvoir, se situa no ato de adquirir consciência de sua condição de mulher dominada, submissa ou produto da dominação masculina. Ou seja, a obra em questão leva a leitora a contestar seu destino, negar esses valores herdados que a submissão sedimenta.

Por isso, é indispensável compreender o rastro teórico que essa escritora francesa deixa, ou de que abordagem político-social e de gênero que ela parte. Em Beauvoir é mais do que evidente seu engajamento político em torno do feminismo radical, como ativista e como teórica estrutural do movimento, produzindo obra seminal que rompeu drasticamente com os paradigmas da teoria feminista liberal ou tradicional. Além disso, imprimiu em sua literatura toda essa abordagem e engajamento militante da mulher feminista radical. No campo do existencialismo, também foi uma das principais personagens dessa corrente, estando envolvida diretamente com a concepção epistemológica e a elaboração teórica dessa matriz de pensamento.

Nutrida pelo existencialismo e o feminismo radical, Beauvoir envolve sua obra, ora mais diretamente, ora de forma implícita. Nesse sentido, ela contribui com a reflexão existencial e feminista radical diretamente através de sua escrita, trazendo heranças do passado das lutas de emancipação da mulher, levando para o futuro ideários de um mundo outro.

Para se ter uma noção explicativa e objetiva das correntes epistemológicas da crítica feminista, faz-se necessário tomar como base o trabalho de Elaine Showalter (1994), intitulado *A crítica feminista no território selvagem*, por se acreditar que, neste texto, encontram-se elementos pertinentes de forma sistematizada

1 Doutoranda em Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP / FAPESP)

acerca das características principais de cada episteme e de suas transições, denotando o que as diferenciam entre si.

A autora afirma que as críticas negras buscam uma estética feminista negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam focar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejam sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação.

Mesmo diante de tanta pluralidade dentro da crítica feminista literária, o que todas as críticas almejam é romper com a teoria crítica masculina, pois esta é um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseada inteiramente na experiência masculina, e que tem se apresentado como universal (SHOWALTER, 1994).

Os escritos das mulheres afirmaram-se como projeto central do estudo literário feminista, explica Showalter (1994). Atualmente, a ênfase recai em cada país de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica e existencialista, salienta a repressão; a estadunidense, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade. As teorias da escrita das mulheres mais recentemente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural.

592

Por sua vez, entre os feminismos radicais, considerando aqui a abordagem desconstrucionista, socialista e beauvoiriana (existencialista) no mesmo conjunto, é possível encontrar pontos de conexão. Todas essas abordagens se ligam à negação das hierarquias da divisão sexual, da opressão social e de gênero, tendo como objetivo a libertação da mulher, e com a perspectiva da desconstrução das oposições binárias.

No que tange à abordagem socialista de variante marxista, vale a pena destacar, brevemente, o legado dessa corrente na transição das contribuições sufragistas, socialistas, libertárias para o paradigma existencial trazido por Beauvoir. Esta, por sua vez, valoriza as abordagens radicais do passado, e sob influência também, da teoria social crítica, do marxismo, vai amadurecer e aprofundar sua construção de um feminismo radical de matriz da crítica sexual, o que, será paradigma fundamental para a recente teoria de gênero, *queer* e da comunidade LGBTQI+ da atualidade. É com a radicalidade de Shulamith Firestone (1976), por exemplo, com seu *A dialética do sexo*, que essa herança radical da luta feminista se estenderá até o atual movimento da ginocrítica.

De forma breve, faz-se necessário pontuar sobre a crítica feminista existencialista, mesmo sabendo que Zolin (2005) a incluiu no quadro amplo do que ela chamou de feminismo radical, separando a teoria sexual beauvoiriana da teoria da desconstrução derridiana.

A crítica literária existencialista é recheada de escritores com profundo reconhecimento intelectual, caso da literatura de Albert Camus, Sartre. A historiografia dominante dedica muita pouca atenção às escritoras, muito menos reconhecendo os aspectos do feminismo presentes em suas escritas literárias.

Segundo Mauro Jiménez Martínez (2011), o romance existencialista caracteriza-se como um tipo de narrativa que surge na Europa no período entreguerras, mantendo um estreito vínculo com a filosofia existencial, mas também, com a fenomenologia e a hermenêutica, cujo objetivo é a reflexão em torno das questões fundamentais do ser pelo viés literário.

Do nosso ponto de vista, a narrativa existencial tira proveito desses canais estéticos gerais para mergulhar na individualidade, mas também para indagar sobre a existência do indivíduo em conexão com os outros no seio da sociedade. Ou seja, o romance existencialista projeta um eu em crise no contexto de uma socie-



dade doente com o objetivo de que o leitor se conscientize de sua vida (MARTÍNEZ, 2011, p. 25).² (tradução nossa).

Como é demonstrado acima, o objetivo principal do romance existencialista é a tomada de consciência pelo leitor. No caso da literatura existencialista feminista, essa tomada de consciência ganha graus de envolvimento com a causa da emancipação de gênero.

Mas Martínez (2011), na ocasião em que se dedica a estudar a literatura de Beauvoir, por exemplo, escritora expoente do feminismo existencialista, destaca o trabalho dela para constituir a relação entre literatura e filosofia, o que ela classifica de literatura filosófica, tema que será discutido mais a frente, e também para delinear os traços mais característicos de sua literatura: “Na narrativa existencialista de Simone de Beauvoir o café e o cabaré também são um tema novelístico, lugares onde os personagens desenvolvem seus diálogos ou onde simplesmente refletem sobre o significado de suas vidas.” (MARTÍNEZ, 2011, 407 – 408).³ (tradução nossa). Para além dessa simplificação, a crítica feminista existencialista traz os temas pertinentes do feminismo radical de base beauvoiriana, a questão da sexualidade e a construção social do gênero.

Para Delphine Nicolas-Pierre (2013, p. 245), é preciso desconstruir os equívocos quanto à literatura de Beauvoir, e reconhecer na mesma o produto de uma vasta escrita literária engajada.

No entanto, é preciso reconhecer que Beauvoir ajudou a fomentar os debates sobre literatura engajada, a participar de seu próprio esforço de definição e a construir uma teoria do fato literário por meio de sua tentação do ensaio moderno ao longo dos anos quarenta. (tradução nossa).

A forma como Beauvoir vê o papel de sua literatura reafirma o engajamento intersubjetivo do existencialismo, de igual forma que no plano filosófico. O que deve ser destacado nessa escrita é a prevalência do fazer e do agir sobre a dimensão do ser, em que a escritora engajada não se destitui de uma ética da emancipação.

593

Beauvoir compartilha com Ricoeur um certo número de perspectivas, notadamente sobre a formação da identidade do sujeito, suas relações com a experiência, a ação e as relações intersubjetivas. Fazê-lo, agir, parece prevalecer sobre estar em um como no outro. Portanto, a intervenção moral do escritor comprometido não pode ser reduzida à expressão de uma moralidade incorporada, ou a qualquer moralismo, que ligaria a literatura a uma literatura de “bons sentimentos” de acordo com a expressão gideana, virtuoso e cívico. Na realidade, é no coração do fato literário que a questão ética é colocada. (NICOLAS-PIERRE, 2013, p. 262)⁴ (tradução nossa).

Ainda segundo Nicolas-Pierre (2013), buscando sintetizar a abordagem acerca do romance engajado, o receituário do acabamento da literatura beauvoiriana após a Segunda Guerra voltou-se fortemente para a questão feminista evidenciando o sentido moral e político da reflexão libertária, sobretudo no que con-

2 Desde nuestro punto de vista, la narrativa existencial aprovecha estos cauces estéticos generales para ahondar en la individualidad pero también para indagar en torno a la existencia del individuo en conexión con los otros em el seno de la sociedad. Es decir, la novela existencialista proyecta un yo en crisis en el contexto de una sociedad enferma con el objetivo de que el lector tome conciencia de su vida (MARTÍNEZ, 2011, p. 25).

3 “En la narrativa existencialista de Simone de Beauvoir también es un tópico novelístico el café y el cabaret como lugares en donde los personajes desarrollan sus diálogos o donde simplemente reflexionan sobre el sentido de sus vidas.” (MARTÍNEZ, 2011, 407 – 408).

4 Beauvoir partage avec Ricoeur un certain nombre de perspectives, notamment sur la formation identitaire du sujet, ses rapports avec l’expérience, l’action et les relations intersubjectives. Le faire, l’agir semblent prévaloir sur l’être chez l’un comme chez l’autre. Dès lors, l’intervention morale de l’écrivain engagé ne saurait se réduire à l’expression d’une morale constituée, ou à un moralisme quelconque, ce qui rattacherait la littérature à une littérature de “bons sentiments” selon l’expression gidiennne, vertueuse et civique. En réalité, c’est au coeur du fait littéraire que se pose la question éthique (NICOLAS-PIERRE, 2013, p. 262).

cerne à responsabilidade, a liberdade e o altruísmo, em que a obra ficcional seria responsável por refazer as concepções de amor e de sociabilidade, como por exemplo, a ideia de beleza, em *Les belles images*.

A relação com os outros é uma figura importante no pensamento de Beauvoir, já que esse tema parece governar não apenas o enredo de seus romances, mas também sua filosofia moral e política. O surgimento do solipsismo pré-guerra parece ter aberto o caminho para um novo objeto de reflexão: a responsabilidade para com os outros ligada à invasão das liberdades. Essa invasão não se limita a um domínio particular: ela se enquadra na própria definição de amor, política e sociabilidade (NICOLAS-PIERRE, 2013, p. 347).⁵ (tradução nossa).

Para continuar a jornada em direção aos elementos da narrativa em *Les Belles Images* que demarcam a tomada de consciência e a emancipação feminina é preciso conhecer o sentido de epifania e de hápax existencial.

LES BELLES IMAGES: HÁPAX EXISTENCIAL, EPIFANIA E TOMADA DE CONSCIÊNCIA

Em *Les Belles Images* [As Belas Imagens], romance de Simone de Beauvoir (2013), a mulher contesta seu destino a partir do momento que se insere no processo de tomada de consciência [*la prise de conscience*]. É um processo, em decorrência de ter certa extensão no tempo/espaço e por abranger outros fenômenos que compõe toda a condição de emancipação feminina e a contestação dos instrumentos de dominação masculina, usando uma expressão de Pierre Bourdier (2012), que a protagonista do romance, Laurance, estava inserida.

594

Desse modo, manifestam-se perturbações físicas e emocionais na protagonista, sendo aqui chamada de hápax existencial; bem como, manifestações fenomênicas excepcionais, revelações, que causam reflexões e rupturas, esclarecimentos e prenúncios de mudanças radicais no plano pessoal, ideológico e social, aqui denominadas de epifania.

A tomada de consciência permeia toda essa obra de Beauvoir, não se manifesta isoladamente e nem em parte restrita do romance. Espalha-se por todo ele, vai amadurecendo e solidificando até o final da obra, enunciado por Laurance através de suas indagações e tomadas de decisão, que vive o fenômeno do hápax e os momentos epifânicos. A escritora se utiliza da perspectiva existencialista feminista, no romance em questão, para conduzir rupturas na superficial condição existencial da vida cotidiana da personagem.

Ao longo da narrativa, esse suposto equilíbrio, sustentado por valores de classe, se depara com uma situação de profunda reflexão, e são, por sua vez, estilizados na medida em que a protagonista passa a contestar seu destino, jogando por terra todos aqueles valores morais, simbólicos e estéticos transmitidos pela sociedade dominante.

Esse processo de tomada de consciência tem início com o fenômeno do hápax. Em *A Arte de Ter Prazer*, obra em que Onfray (1999) introduz a reflexão sobre os hápax existenciais, este argumenta que eles são

[...] experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases, visões que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas.

5 Le rapport à autrui est une figure majeure de la pensée de Beauvoir, puisque ce thème paraît gouverner non seulement l'intrigue de ses romans, mais aussi sa philosophie morale et politique. La sortie du solipsisme d'avant-guerre semble avoir ouvert la voie à un nouvel objet de réflexion : la responsabilité envers autrui liée à l'empiètement des libertés. Cet empiètement n'est pas circonscrit à un domaine particulier : il rentre dans la définition même de l'amour, de la politique et de la sociabilité (NICOLAS-PIERRE, 2013, p. 347).



A tensão habita a carne longamente. O corpo é um estranho lugar em que circulam influxos e intuições, energias e forças. Às vezes, a resolução dos conflitos, dos enigmas, as soluções para conjurar sombras e confusões aparecem num momento de excepcional densidade que cinde a existência e inaugura uma perspectiva rica de todas as potencialidades. [...] A razão só produz ordem quando o corpo fornece o material. Os que conhecem o homem neuronal certamente diriam de que modo uma singularidade filosofante é, talvez, antes de tudo um corpo excêntrico, uma carne que delira (ONFRAY, 1999, p. 29 – 30).

No caso de Laurance, o que estimula o impulso contestatório da situação de angústia por ela vivida é justamente a manifestação equivalente dos fenômenos: hápax existencial e tomada de consciência. Na narrativa, ocorrem a revelação e o processo de conversão que vai habitar seu corpo e culminar na tomada de consciência, como um fenômeno mais complexo que excede o hápax existencial. Manifestam-se então, radicais experiências que fundam iluminações e tensões, abrindo possibilidades para novas visões de mundo, estimulando a resolução de crises existenciais, criando singularidades.

Por sua vez, esse momento perturbador da situação de aparente equilíbrio, inaugura a tomada de consciência, momento que decorre do hápax existencial como estímulo inicial do processo maior, que vai generalizar na transformação da consciência, promovendo a reflexão existencial de caráter feminista, que irá suceder o passado convencional, superficial e moralizante da personagem Laurance.

Esvaziou a xícara, e o seu coração começa a bater, fica coberta de suor. Só o tempo de correr até o banheiro e de vomitar; como anteontem e trasanteontem. Que alívio. Queria se esvaziar mais totalmente ainda, vomitar-se totalmente. Passa água na boca, se joga em cima da cama, esgotada, acalmada (BEAUVOIR, 1989, p. 131).

595

Esse momento, durante o processo de contestação da realidade, seja intersubjetiva ou social, moral, simbólico ou existencial, baseada em uma existência superficial, conduz à mudança de curso na vida da personagem, compondo a tomada de consciência.

Ao longo dessa narrativa beauvoiriana decorrem eventos, ou mesmo, revelações que causam transformações profundas na consciência da personagem, o que pode ser classificado como epifania. “O termo epifania vem do grego *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar; *epipháneia* significa manifestação, aparição” (SÁ, 2000, p. 168). De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 187), epifania é o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.” Um dos momentos epifânicos, no romance, se dá quando Laurance contempla uma criança dançando sem se preocupar com os olhares alheios. Diante desse evento, a seu ver, de profunda beleza, manifesta-se uma genuína bela imagem.

Uma charmosa menininha que se tornaria aquela matrona. Não. Eu não queria. Havia bebido ouzo demais? Era possuída também por essa criança que a música possuía. Esse instante apaixonado não teria fim. A pequena dançarina não cresceria; durante a eternidade ela rodopiaria e eu a olharia. Recusava-me a esquecê-la, a voltar a ser uma jovem mulher de viagem com o pai; recusava que um dia ela se parecesse com a mãe, sem sequer se lembrar que fora essa adorável bacante. Pequena condenada à morte, horrível morte sem cadáver. A vida ia assassiná-la. Eu pensava em Catherine que estavam assassinando. (BEAUVOIR, 1989, p. 123).

Além da epifania – fenômeno que se aproxima do hápax existencial – presente em *Les Belles Images*, é de suma importância compreender que esses eventos promovem, na narrativa, o mergulho da protagonista no processo de tomada de consciência, a reflexão existencial feminista que perdura ao longo de toda a obra. Dessa forma, é importante salientar que o processo de tomada de consciência em Laurance engloba desde a sua origem (hápax existencial ou epifania), o decorrer desse processo, momento em que a perso-

nagem modifica seu modo de pensar e passa a contestar a condição social, ideológica e simbólica na qual está inserida, bem como, a condição existencial feminina.

Simone de Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, demonstra o processo de passividade no qual a mulher está inserida, sendo produto da dominação masculina. Segundo a autora,

Enquanto o conformismo é para o homem muito natural – o costume tendo sido estruturado de acordo com suas necessidades de indivíduo autônomo e ativo – será necessário que a mulher, que é também sujeito, atividade, se dissolva em um mundo que a destinou à passividade. É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância. [...] A partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um revoltado (BEAUVOIR, 2009, p. 883).

Neste contexto, no plano literário, a transformação da personagem Laurance ocorre quando a mesma rompe com as superfícies cristalizadas e as estruturas simbólicas de dominação, mergulhando no estágio de tomada de consciência, tornando-se outra mulher.

Este fenômeno é visto como um processo, conforme já foi destacado, não como um dado momentâneo, ao contrário do hápax e da epifania. Nessa interpretação, entende-se que o conhecimento passa da percepção imediata para uma apreensão mais ampla, complexa e profunda. A tomada de consciência da ação própria está interligada à tomada de consciência das sequências exteriores ao sujeito.

Tomando como base essa assertiva, pode ser feita uma reflexão sobre o papel da mulher que, inserida no contexto de uma sociedade patriarcal, adquire consciência da sua condição existencial de ser mulher nesse mundo dominado pelo androcentrismo, rompendo com a dominação masculina e tomando consciência de si enquanto sujeito e consciência do mundo no qual ela está imersa.

Refletindo sobre si e sobre seu papel na sociedade, ela não se vê fora dessa realidade. Quando a mulher reconhece que está sendo subjugada, quando não consegue exercer sua liberdade plena dentro de uma sociedade machista, poderá buscar transformar a situação de opressão na qual está inserida. O ser-mulher e a sociedade não se separam, eles são um amálgama. Ela é um sujeito que quer mudar o próprio sujeito e quer mudar o objeto. Nesse caso, há uma relação entre sujeito-sujeito e sujeito-sociedade.

Quando ela toma consciência de si, engaja-se na luta pela libertação das estruturas repressoras. A partir daí, não é possível conviver somente com a consciência individual, porque, dessa forma, ela percebe que há um abismo entre o sujeito e a sociedade.

Jean-Paul Sartre (2007), em *O Ser e o Nada*, elabora sua teoria existencialista, baseando-se na produção da consciência como modelo de explicação da relação entre o ser e o objeto, submetendo esse trânsito à questão da faticidade. Na sua compreensão, a tomada de consciência jamais é consciência pura do instante, pois ela é sempre parte de um empreendimento ou um processo de construção.

Na verdade, como vimos, tomar consciência (de) si jamais significa tomar consciência do instante, pois o instante é apenas uma “visão do espírito”, e, ainda que existisse, uma consciência que se captasse no instante já não capitaria nada. Só posso tomar consciência de mim enquanto tal homem em particular comprometido em tal ou qual empreendimento, contando antecipadamente com tal ou qual êxito, receando tal ou qual resultado, e, pelo conjunto dessas antecipações, esboçando na íntegra sua figura (SARTRE, 2007, p. 570).

Para Beauvoir (2009), a tomada de consciência está ligada ao rompimento com as convenções sociais que incluem o modelo de sociedade instaurado nos privilégios patriarcais. Em sua interpretação social, a escritora e filósofa demonstra que o patriarcado está presente em toda sociedade em virtude deste ter sido



estabelecido através da tomada de consciência do homem, que não possibilita que a mulher tome consciência autônoma de si e da realidade, submetendo-a às suas convenções de dominação.

E é por isso que toda sociedade tende para uma forma patriarcal quando sua evolução conduz o homem a tomar consciência de si e a impor sua vontade. Mas é importante sublinhar que, mesmo nas épocas em que ainda se sentia confundido ante os mistérios da Vida, da Natureza, da Mulher, nunca abdicou de seu poder; quando, assustado ante a perigosa magia da mulher, ele a põe como o essencial, é ele quem a põe e assim se realiza como o essencial nessa alienação em que consente; apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna (BEAUVOIR, 2009, p. 112 – 113).

No caso da narrativa *Les Belles Images*, tomar consciência é um ponto crucial no decorrer da resolução dos conflitos existenciais da personagem. E diante desse processo de ruptura com a realidade que a sufoca, resta à personagem reconstruir seu caminho, desfazendo os conceitos preconcebidos por uma sociedade burguesa, quebrando essa ordem, deixando em pedaços esses valores, sobretudo o de beleza, reconhecendo outras belezas fora da esfera das imposições normativas do falocentrismo.

Ela recai sobre o travesseiro. Vão forçá-la a comer, vão fazê-la engolir tudo; tudo o quê? tudo que ela vomita, a sua vida, a dos outros com os seus falsos amores, as suas estórias de dinheiro, as suas mentiras. Vão curá-la das suas recusas, do seu desespero. Não. Por que não? Aquela toupeira que abre os olhos e vê que está escuro, de que adianta ela? Fechar os olhos outra vez. E Catherine? pregar-lhe as pálpebras? “Não”; ela gritou alto. Catherine, não. Não permitirei que façam com ela o que fizeram comigo. O que fizeram de mim? Essa mulher que não gosta de ninguém, insensível às belezas do mundo, incapaz até de chorar, essa mulher que eu vomito. Catherine: ao contrário, abrir-lhe os olhos logo e talvez um raio de luz filtre até ela, talvez ela se salve... De quê? dessa noite. Da ignorância, da indiferença. (BEAUVOIR, 1989, p. 139 – 140).

597

Ela passa pelo processo de tomada de consciência, rompe com os padrões, e destitui os elementos que aprisionam a mulher aos códigos simbólicos da dominação masculina. Devido à ruptura com o caráter banal e superficial do modo de vida angustiante que a protagonista estava inserida, a tomada de consciência provoca a ressignificação de sua condição existencial. Esta ganha profundidade e conteúdo no desfecho do romance quando Laurance passa a associar autodeterminação e transformação da consciência à liberdade enfrentando tudo e todos que se coloca à frente de seus novos destinos.

CONCLUSÃO

Com essa obra, Beauvoir demonstra um novo significado para esses termos que, no romance, adquire caráter filosófico, distanciando-se de suas acepções superficiais. Partindo do conceito de beleza, noção que de um modo geral foi posta para forjar o ser mulher pela interpretação falocêntrica, esse romance apresenta a tomada de consciência por uma perspectiva ampla, abarcando todo o processo de ruptura da condição de dominação em que a mulher está submetida, resultando na ruptura dessas representações formatadoras.

Les Belles Images conduz a leitora por diversos caminhos convergentes: os recursos narrativos que estimulam a reflexão existencial, o caráter ideológico que porta a obra ao abordar temas vinculados à autodeterminação de ser mulher, e a maneira como ocorre o processo de tomada de consciência da personagem como perspectiva do feminismo existencialista na narrativa ficcional. Estes recursos possibilitam a reflexão, e garantem o questionamento do patriarcado, fazendo com que o romance funcione como um instrumento que estimule a mulher a refazer seus caminhos e lutar pela liberdade.



REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. *As belas imagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BEAUVOIR, S. *Les belles images*. Paris: Gallimard, 2013.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

FIRESTONE, S. *A dialética do sexo*. Um manifesto da revolução feminina. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

MARTÍNEZ, M. J. *Teoría y crítica de la novela existencialista*. Tesis (doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Madrid, 2011, 567 f.

NICOLAS-PIERRE, D. *L'oeuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir: l'existence comme un roman*. (thèse de doctorat). Littérature française du XXe siècle. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013, 555 p.

ONFRAY, M. *A arte de ter prazer*. Por um materialismo hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SARTRE, J.-P. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed. Maringá: Eduem, 2015.



UMA POÉTICA DA AUSÊNCIA: CORPO E DISCURSO AMOROSO NA LÍRICA DE HILDA HILST

Magno Almeida¹

Ana Clara Magalhães de Medeiros²

E a sós
No bandolim do tempo
Vou sorvendo a hora
Hilda Hilst

Este estudo debruça-se sobre a poesia de Hilda Hilst, objetivando refletir sobre a condição estética e ética do corpo presente/ausente, que se revela (ao tempo em que se esconde) na lírica da poeta brasileira. A busca pelo corpo-outro, movida pelo desejo, edifica a construção do discurso lírico-amoroso da poeta, presente no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003), corpus literário do estudo. Analisamos as relações presentes na poesia de Hilst, entre corpo-ausente, corpo-presente e corpo-desejado, compreendendo como se constrói o discurso lírico-amoroso – marca de autoria da poeta e resposta dialógica à tradição longeva na poesia de Língua Portuguesa.

A poética hilstiana, dotada de um discurso lírico-amoroso potente e muito bem elaborado, é reconhecida entre nós leitores de sua obra porque seus versos nos aproximam de uma verdade que já nos é conhecida, de certa forma, nos apresentando a sensações variadas acerca de nossas paixões. Estar em contato com alguns poemas seus é sentir, de forma orgânica, o poema ressoar no corpo, como se a poesia fosse uma extensão dele mesmo. O temário hilstiano é amplo – mas, aqui, interessa-nos sobremaneira o *corpo* e a *ausência* (do ser amado/desejado) pela eu poética.

599

Sendo o corpo um dos pontos fundamentais de nosso interesse de análise na poética hilstiana, compete-nos indicar nossa orientação teórica a respeito do tema e o fazemos com amparo de Zumthor (2018):

é ele [o corpo] que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

Tendo produzido em pelo menos três gêneros distintos (poesia, prosa, teatro), nossa autora passeia, em palavra, voz e corpo, com muita propriedade pelas mais insondáveis questões humanas – como o sagrado e o profano, o amor e o desejo, a morte e a materialidade física que se tornam mote de seu trabalho autoral.

Como dissemos, nosso objeto de estudo será a lírica amorosa da poeta, especialmente àquela publicada no livro de 1974, após um longo intervalo sem escrever poesia – *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Afirmam Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010, p. 42), que, a partir desta obra, a crítica passou a testar o valor da poesia de Hilda Hilst. Nota-se uma mudança provocada talvez pelo impacto da prosa nos versos ou pela nova consciência da autora a respeito de seu ofício como poeta.

1 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LITERATURA (PPGLL/UFAL)

2 Faculdade de Letras (FALE/UFAL)

No livro *corpus* desse estudo, encontram-se temas explorados amplamente pela autora, como a paixão, a morte, a ausência do ser do amado, o desejo incessante de consumir o amor impossível – como apontaremos mais adiante. Na obra *Eu e não Outra: a vida intensa de Hilda Hilst* (2018), uma espécie de biografia da autora, Laura Folgueira e Luisa Destri, escrevem que *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é um livro composto por sete pequenos livros, e todos são dedicados a amores vividos ou projetados por Hilst. “Sabe-se que um desses casos foi Júlio Mesquita Neto, amigo da autora, diretor, desde 1969, do jornal *O Estado de S. Paulo*” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 104). Em uma das cartas endereçadas a Júlio Mesquita, Hilda Hilst conta como escolheu o título para seu livro de poemas. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* traz as iniciais desse amigo, Júlio Mesquita Neto. Os poemas são dedicados a M. N. – “se eu colocasse J. M. N. todo mundo ia desconfiar, e assim vão pensar que é um Mário Neves qualquer”, argumenta a poeta (HILST apud FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 109). Vale destacar que a dedicatória do livro mencionado diz: “A M. N./ porque ele existe” (HILST, 2003, p. 5). A epígrafe mostra-se singular para este trabalho pois revela que “M. N.” é letra, palavra, humano – existe, como tudo aquilo que se deseja.

Essas inscrições de cunho biográfico permitem compor um imaginário ficcional – povoado de personagens extra livro. Neste jogo, autora, obra e mundo inter-relacionam-se em triângulo amoroso que forja uma lírica do desejo. Compete-nos evidenciar que as sete partes compositivas do livro analisado revelam títulos que apontam para tradições distintas da escrita em versos.

A primeira parte, “Dez chamamentos ao amigo” – de que analisaremos alguns poemas e versos –, sugere relação (ainda que distante) com as cantigas de amigo medievais. Já a segunda seção, intitulada “O poeta inventa viagem retorno, e sofre de saudade”, pelo tema de viagem e aspecto narrativa, investe em uma memória épica, que será retomada na parte quarta, para nós especialmente proveitosa, nomeada: “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Esta seção, evidentemente, porta vestígios da tradição grega clássica, ainda que reordenando lugares poéticos, como o da musa – que agora canta, feito o *aedo* antigo – e o do herói – transformado em corpo desejado. Os títulos dos capítulos, ou partes, serviriam de mote à discussão em trabalho de maior fôlego. Contudo, ainda nesta oportunidade, gostaríamos de destacar que o livro, apesar de carregar heranças literárias milenares, finda-se com versos de atualidade viva: “Poemas aos homens do nosso tempo” é o título da parte derradeira da publicação.

Nesta altura, precisamos evocar os versos da própria Hilda. Observe-se a alternância entre presença/ ausência no poema II, da parte quarta:

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus.
(HILST, 2003, p. 60).

Nos versos: “Tu sabes, Dionísio,/ Que ao teu lado te amando./ Antes de ser mulher sou inteira poeta.” evidencia-se uma *eu lírica* (feminina) que se realiza enquanto poeta, antes de ser mulher. É na poesia – haja ou não uma projeção da biografia da poeta – que Dionísio, amante desejado, constrói-se. Os versos quinto e sexto – “(...) o teu corpo existe porque o meu/Sempre existiu cantando” – problematizam a existência do corpo outro. O corpo do outro houve/há – não se sabe se em palavra ou carne – somente porque existe



um corpo que ama, fala e compõe o outro (corpo). Este outro, nomeado Dionísio, é movido pelo corpo da poeta. A alcunha do interlocutor obriga-nos a retomar o mundo grego antigo, de devoções dionisíacas, em que *aedos* cantavam, na extinta epopeia, feitos de homens – grandes heróis. O “corpo grande” do poema do século XX lembra, por memória da forma em versos, o corpo heroico do helênicos, erigido e perpetuado pela poesia épica

É importante frisar que a lembrança de Dionísio – que, na cultura grega, além de ser considerado o deus protetor do teatro, da vegetação e do vinho, era caracterizado como deus da alegria, da festa e dos prazeres corporais – aparece não somente como invocação de um ser amado neste poema, mas em todo o capítulo/a seção intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (HILST, 2003, p. 57-68). As ressonâncias da *archaica* são inúmeras no livro, especialmente nesta parte. Desde uma perspectiva nietzschiana (do Nietzsche da *Origem da tragédia*), é necessário advertir para a memória dionisíaca que o livro hilstiano revela, convocando o corpo e o desejo a um lugar muito mais solene que aquele ocupado pela razão.

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, segundo Folgueira e Destri (2018, p. 103), uma eu lírica canta as alegrias e as decepções de um amor intenso e erótico – com frequência, lamentando a ausência do amado e valorizando a si mesma e ao seu canto. O que se pode verificar no poema III do capítulo que especialmente destaca o festivo deus grego:

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta
Por que recusas amor e permanência?
(HILST, 2003, p. 61).

No poema, *Casa* lança-se como metáfora para o *corpo* e suas *ardências*, mas logo se identifica como sinônimo para poesia. Assim, liga-se este ao poema II, em que *antes de ser mulher*, a eu lírica é *inteira poeta*. É por meio da palavra que se constrói o discurso amoroso e o clamor do ser ausente: “A minha casa, Dionísio, te lamenta/ E manda que eu te pergunte assim de frente:/ À uma mulher que canta ensolarada/ E que é sonora, múltipla, argonauta// Por que recusas amor e permanência?”. A voz/corpo poético hilstiano está terminantemente, através do desejo, clamando por um corpo, materializado em palavra, insinuante na sofrível dialética dos amantes: jogo ausência/presença.

Hilda Hilst se coloca como uma eu lírica feminina, mulher apaixonada, exigente e imperativa, como evidenciado nos versos do primeiro poema do livro, aberto com a seção “Dez chamamentos ao amigo”: “Se te pareço noturna e imperfeita (...)/ Olha-me de novo. Com menos altivez./ E mais atento” (HILST, 2003, p.17). Essa eu poética trava uma constante e interminável busca, movida pelo desejo, por um corpo que teima em não se fazer presente.

Esse corpo-ausência, criado por uma eu lírica desejanter, lembra-nos o que já foi teorizado por Michel Foucault (2013), em ensaio que fornece bases potencialmente relevantes para a presente argumentação:



meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. [...] A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (FOUCAULT, 2013, p. 8).

É preciso deixar claro que esse corpo-ausente que nomeamos, é notado em praticamente todas as partes do *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Assim, Foucault (2013), ao falar desse “corpo *sem corpo*”, como citado acima, trava um diálogo muito próximo entre as ideias aqui exploradas (corpo-desejado como recorrência da eu lírica hilstiana), a exemplo do poema IV da seção primeira:

Minha medida? Amor.
E tua boca na minha
Imerecida.

Minha vergonha? O verso
Ardente. E o meu rosto
Reverso de quem sonha.

Meu chamamento? Sagitário
Ao meu lado
Enlaçado ao Touro.

Minha riqueza? Procura
Obstinada, tua presença
Em tudo: julho, agosto
Zodíaco antevisto, página

Ilustrada de revista
Editorial, jornal
Teia cindida.

Em cada canto da Casa
Evidência veemente
Do teu rosto.
(HILST, 2003, p. 20).

Casa e rosto se imiscuem, pois palavra e corpo nesta poética se fundem. O “Amor” da primeira estrofe e o “Verso” da segunda, destacados depois da interrogação, conduzem a eu poética à obstinação que é sua riqueza: “Procura/Obstinada” pela “Presença” do outro “em tudo”. Os cantos da casa são expressões materiais do rosto que não está. Ausência presente no que se pode ver e fazer palavra.

Na poética hilstiana, o corpo-ausente, como consequência do desejo da eu lírica, pode ser lido como sob diversas perspectivas suscitadas por *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Uma delas é a da busca incessante e inquieta de uma voz feita corpo lírico que corporificar o outro inexistente – consumação tão esperada do amor sentido. Travando incansável busca por um ser que parece nunca estar presente, o corpo-outro esfacela-se em desejo. Possivelmente é no corpo ausente desse ser inalcançado que o eu lírico faz do desejo o elemento que se configura como o próprio lugar do sujeito. Assim, “o desejo do ser ausente e o desejo do ser presente: o langor sobrepõe os dois desejos, põe a ausência na presença” (BARTHES, 2003, p. 235).



A obra *Fragmento de um discurso amoroso* (2003), do pensador francês, não tem como objetivo a tarefa de analisar o amor, mas a forma como ele se expressa no discurso amoroso, sem tentar desenhar um grande tratado acerca do amor e suas expressões. Essa relação entre linguagem e amor/desejo é determinante para este estudo.

Com o poeta-crítico (ou crítico-poeta) mexicano Octavio Paz, refletimos sobre a poesia do século XX e a experiência poética, contribuindo, especificamente, com uma análise sobre o significado e as transformações da poesia nos anos 1900. Cronotopo em que se encontra Hilda Hilst – que estreou na literatura com o livro de poemas intitulado *Presságio*, de 1950.

Segundo Paz, a criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e mistérios habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação:

Duas formas antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é criação original e única, mas também é leitura e recitação: participação. O poeta cria; o povo, ao recitá-lo, recria. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica, sua rotação engendra a faísca: a poesia (PAZ, 2012, p. 46).

Como complemento para teorizar a relação do desejo enquanto categoria que se liga ao corpo ausente/presente e o discurso lírico-amoroso, encontramos em Georges Bataille (2017) outra fonte que dialoga com as referências teóricas já apresentadas. N' *O Erotismo*, Bataille se debruça, em linhas gerais, sobre o desejo e "os diferentes aspectos da vida humana considerada sob o ângulo do erotismo". (2017, p. 30). O autor discute o erotismo por várias vias, como a sexual, a religiosa cristã, a imagem de Deus, e, nesse sentido, ao discutir tais temas, encontro uma ponte que fornece proximidade com a poesia de Hilst, pois nela, de forma constante e recorrente, encontram-se tais temas e provocações.

603

Na obra que serve como *corpus* desse estudo, vê-se a busca da eu lírica hilstiana, que parece ser incessante, por um ser que parecer *ser/estar* ausente. Assim, a poeta lança modo seu de agir: *ser* por meio de paixão, desejos, angústias, palavras. O discurso lírico desponta como forma – presente – de encontrar esse corpo que *é/está* ausente. Nesse sentido, afirma Bataille que, num mundo abjeto "em que vivemos como espectros, a paixão humana só tem um objeto. As vias pelas quais o abordamos variam. Esse objeto tem os mais variados aspectos, mas, desses aspectos, só penetramos o sentido se percebemos sua coesão profunda." (BATAILLE, 2017, p. 30-31).

Como afirma Pécora (2003), em nota do organizador presente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o lugar da tese é ocupado pela devoção da *persona lírica* hilstiana, "definida como amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta, causando-lhe dor e pena infinitas e que os poemas dessa obra podem ser traduzidos como *poesia erótico-metafísica*" (PÉCORA: 2003, p. 12-13). Essa questão pode ser ilustrada com o poema V – agora da penúltima parte do livro, intitulada "Árias pequenas. Para bandolim":

Aprendo encantamento.

E a sós
No bandolim do tempo
Vou sorvendo a hora

Hora de amor, amigo,
Quando o teu rosto

À minha frente
E a gosto

Se fizer consentido.
Aprendo a tua demora
Como a noite paciente
Conhece a madrugada

E obscura elabora
A salamandra rara:
O dia. Tua figura.

Aprendo encantamento
E desfio encantada

O bandolim do tempo.
(HILST, 2003, p. 80).

Essa *persona lírica*, que é amante arrebatada e desejante, projeta todo o tempo o amado ausente, e por isso se diz só, sorvendo o tempo e talvez apenas quando esse corpo “Se fizer” consentido, presente, a hora do amor se fará presente. Enquanto esse corpo for desejo, sua demora será apreendida pacientemente – como a noite espera a madrugada – posto que a conhece.

O dia é figura do amor, como os cantos da Casa eram rosto do ser amado em poema anterior: obsessão lírica pela materialidade do desejo, que se vê em canto, dobra, luz, ária audível de bandolim.

604

A *persona lírica* hilstiana apresenta-se nos poemas com um certo *desespero*, a ponto de nos deixar a impressão de que, para uma possível felicidade ou para uma existência em plenitude, aquilo que ainda precisa acontecer só poderá ser possível se presente estiver esse corpo que é chamado (nos poemas) – mas que nunca chega.

Leyla Perrone-Moisés, na obra *Flores da Escrivantina* (1998), afirma que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que podia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (p. 110). Logo, Hilda Hilst firma o seu discurso poético no *que podia acontecer*, tomando forma através desse eu lírico desejante que navega em busca de sua realização enquanto corpo. Como bem observa Perrone-Moisés (1998):

Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser revolucionária: por manter viva a utopia, não como o imaginário impossível, mas como o imaginável possível (1998, p. 108).

Suscitamos a compreensão do discurso lírico-amoroso de Hilda Hilst sob a perspectiva do corpo ausente/presente movido por desejos de uma eu lírica desejante, a poeta, em seu ato de sugerir aquilo que poderá acontecer. Em gesto que antecipa o presente, o surgimento daquilo que vem – o futuro –, materialidade desejada.

Por fim, este estudo visa situar uma discussão entre as interfaces corpo e poesia, na busca por entendimentos, análises e reflexões da poética hilstiana, especificamente sobre as categorias aqui lançadas como objeto de estudo, a fim de contribuir para as discussões da lírica amorosa brasileira do século XX. Lança-se, sobretudo, como corpo material – porque efeito de palavras –, para a exegese do desejo enquanto força motriz do que transforma as ausências. Escrever como modo de transformar o tempo: aquele de “enormes mandíbulas/roendo nossas vidas”. De Hilda Hilst seguimos “aprendendo encantamento” (HILST, 2003, p. 79; 83).



REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2017.
- COELHO, José Teixeira. *O que é utopia*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. Col. Primeiros Passos.
- DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. *Um retrato da artista*, in PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Feminismo e utopia*. *Estudos Feministas*, ano 1, n. 1/93, UFSC, Florianópolis, p. 33-48.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo. 2003a. p.11-13.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MASCULINIDADE TÓXICA E A DESCOLONIZAÇÃO DO SABER EUROCÊNTRICO COLONIAL

Magno Júnior Guedes dos Santos Reis¹

Debruçar-se sobre as concepções da masculinidade ainda é algo incipiente na história da pesquisa nacional. As especulações que perpassam pelo conceito da masculinidade no campo social e cultural foram estruturalmente pensadas a partir da prevalência da masculinidade dominante que tem seus princípios norteados pelos dogmas hegemônicos e coloniais tomando como ponto de partida o paradigma patriarcal, o que problematiza qualquer manifestação que coloque em cheque o poder do colonizador.

Observa-se, ao longo dos anos, uma brecha histórica no que tange a definição de masculinidade, uma vez que era concebida como uma construção natural e irrefutável, e, nesse raciocínio, a perspectiva de gênero era pouco investigada como fenômeno social.

No Brasil a energia dispensada para inserir a reflexão a respeito do gênero no seio dos fenômenos histórico, cultural e social, até então, é principiante. Isto posto, o presente estudo tem como escopo investigar a problemática da masculinidade tóxica, que está dentro do arquétipo hegemônico de dominação patriarcal, e o processo de descolonização do saber eurocêntrico colonial possibilitando uma abordagem transversal no trato com uma nova masculinidade que vai se reinventando.

606

O caminho percorrido para a construção desse traçado teórico tem como esteio as ciências humanas e sociais. Dito isto, pontuo que a temática da masculinidade trata-se de uma abordagem hermética que carece de olhares na perspectiva da transversalidade.

Para refletir sobre o assunto em pauta faz-se necessário regressar na história para compreender como o conceito foi concebido ao longo dos tempos, e, a partir daí, identificar a concepção de “ser macho” na contemporaneidade e desdobrar para a discussão de masculinidade tóxica e seus efeitos nocivos na sociedade atual, além de sinalizar de que forma as mulheres são atingidas e em que direção as pautas feministas favorecem a institucionalização de uma nova masculinidade tomando como ponto de partida a descolonização do saber eurocêntrico colonial. Assim, tentarei, nas linhas que seguem, dá conta das inquietações levantadas

SOBRE MASCULINIDADE TÓXICA

Na contemporaneidade a masculinidade é pesquisada a partir do aparato biológica e sexual, demarcada pela presença do objeto fálico como quesito determinante para a constituição do “ser macho”. Logo, às práticas do exercício da masculinidade está condicionada por uma estrutura orgânica, e a divergência sexual é consequência de uma disposição natural axiomático.

Numa abordagem social, a constituição dos papéis desempenhados por homens e mulheres vai além do biológico suplantando a ideia de ser considerada como algo intrínseco do sujeito, é efetivado ao longo dos anos por meio das relações sociais e de gênero. Desse modo, pode-se inferir que a construção paradoxal da masculinidade é produto de uma herança histórica que exclui, adocece e mata não só as mulheres, mas, principalmente, os homens.

¹ Mestrando do Programa de Pós- Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, membro do grupo de pesquisa GEREL. Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima Berenice da Cruz. E- mail:magnojrduedes@hotmail.com. (Universidade do Estado da Bahia- UNEB)



A masculinidade, dentro dos moldes patriarcais, praticada por uma parte dos homens, concebe a hostilidade, a concorrência, a rigidez, a bravura, o heroísmo e o destemor como princípios sócio- históricos a ser cultuados pela cultura colonizadora. A masculinidade está diretamente relacionada a força bruta, a inexistência de zelo consigo e com o outro. O ser masculino está atrelado ao perigo, e ao imprevisível submetendo-se a condições precárias de sobrevivência física, emocional e de trabalho, além de que colocar em crise a própria vida, em função desse “status de macho”, não levando em conta o sentimento alheio por legitimar o trato cuidadoso com o outro como atributo de mulher.

Segundo Albuquerque Júnior,

Ora, o masculino, o macho, se define, justamente, por uma relação de profundo controle, de censura, de apagamento do corpo. O corpo masculino é um corpo apagado naquilo que é mais próprio, um corpo sem sensibilidade, um corpo castrado na expressão livre dos efeitos trazidos pelos afetos das coisas e das pessoas. É um corpo domado, enrijecido, construído como uma carapaça muscular, que visa protegê-lo do mundo exterior. Um corpo que busca ser impenetrável aos afetos externos, que tem medo de tudo que o ameace violar ou atravessar, tudo que o possa amolecer, desmanchar, delirar. O corpo masculino é pensado como um corpo instrumental, um corpo a serviço de si mesmo, autocontrolado, autocentrado, autoerotizado, autista, fechado, travado. O corpo masculino teme a fuga, teme o desejo, teme o afeto, teme tudo que o possa arrastar para fora de si mesmo, possa gerar o descontrole, a abertura, a fragmentação, a viagem. Corpo pensado e treinado para se defender, para dominar a si mesmo e a outros, corpo treinado para ser reativo a tudo que vem de fora, corpo reacionário. Corpo adormecido, corpo censurado, corpo anestesiado, corpo pânico. O corpo masculino pensado e modelizado pela cultura judaico-cristã, pela cultura burguesa, é um corpo censurado e instrumental, um corpo docilizado, um corpo com medo de corpos (2010, p.25).

607

O sujeito para se afirmar como masculino e macho despreza qualquer conduta dita feminina. Logo, resiste em assumir limitação, fraqueza, sensibilidade e fragilidade inserindo-se nas estatísticas de doenças muito mais que as mulheres, e, quando diagnosticado com a patologia, tem dificuldade de receber cuidados e conviver com o sofrimento, pois, desde sempre, é educado para dominar e controlar, e não para depender.

Numa lógica de dominação, os aspectos racionais, o vigor físico, autoridade e poder sempre foram atributos do macho, em contrapartida, a meiguice, delicadeza, mansidão, amorosidade, atenção e o cuidado deveria ser resistido pelo público masculino, a fim do indivíduo não ter a masculinidade questionada.

A mulher sempre foi concebida como um sujeito sensível e frágil atribuindo ao homem o papel de guardião, aquele que dispensa proteção, e a sociedade reitera, a todo momento, que o homem é superior e a mulher subjugada numa relação de total dependência inserindo o homem no lugar de prestígio e honra. Verifica-se que a figura masculina está vinculada a ideia de provedor, de chefe do lar, forte, macho, masculino, vigoroso, valente, destemido, o que autoriza, perspectiva patriarcal, o homem exercer domínio sobre a mulher.

Na prática ocidental, o poder utilizado com objetivo de subjugar a mulher, introduzindo-a no arquétipo da subserviência masculina, o que reforça um protótipo hegemônico dominador, está muito mais relacionado a um esquema social e histórico validado, na maioria das vezes, por meio do discurso do que da própria força operacional.

A paternidade, por exemplo, é um reforçador de uma ideologia, que serve como uma espécie de reafirmação da identidade masculina com base no que é preconizado pelo meio social e pelo viés religioso. Este é adepto ao lema “crescei-vos e multiplicai-vos” e aquele faz alusão a paternidade depositando no homem a responsabilidade de providenciar e operacionalizar os exemplos morais esperados que, geralmente, estão relacionados a subsistência e a orientação dos filhos no que diz respeito ao que é “certo” e “errado”,

do que pode e do que não pode, uma vez que essas obrigações são institucionalizadas pelo paradigma patriarcal demarcando o fazer masculino.

Ainda nesse viés, insere-se a performance sexual e agressividade que são algumas categorias reguladoras que os homens são submetidos, e se não apresentarem essas prerrogativas, recai no campo da fragilidade e vulnerabilidade, e o prestígio social de ser macho é deslocado.

Afinal, o que é masculinidade tóxica e como ela se institui no “mundo dos machos”?

O termo masculinidade tóxica, apesar de não ser muito discutido nos espaços sociais, tem ganhado, significadamente, campo entre os “machos”, pois a busca dessa identidade máscula tem trazido sérios comprometimentos sociais e até psíquico tanto as mulheres quanto aos homens resultando no modelo de sociedade que temos atualmente, machista, sexista e misógina.

A nomenclatura do termo supracitado tem sido acunhada como uma crítica que prescreve que as práticas masculinas são superiores as femininas, configurando o “ser homem” todo sujeito adepto de conduta que mantém um certo distanciamento do universo feminino, além de cultivar, a partir do repertório cultural, hábitos subversivos e dispensável para o convívio em sociedade desconsiderando a idiossincrasia do sujeito.

A masculinidade tóxica preconiza uma manifestação restrita e opressora da masculinidade intitulada como: agressiva, violenta, sexual e ostentativa. Trata-se da pretensão cultural da masculinidade onde a força física sobrepõe os aspectos emocionais. Este é sinônimo de fragilidade e aquele é o ideal masculino.

608

Nesse raciocínio, como consequência, a masculinidade tóxica traz em seu bojo alguns aspectos nocivos: a retenção das emoções, estímulo a violência, insensibilidade, orgulho de mostrar fraqueza e solicitar assistência, quando necessário, materializando esse status de macho através de uma catástrofe social mais nociva concretizada por meio de práticas violentas sejam elas simbólicas, físicas, sexuais ou materiais.

Ainda sobre a concepção de macho, Albuquerque Júnior (2010, p.23 e 24) reitera:

Um macho que se preze é agressivo na vida e com as pessoas, se caracteriza pela vontade de poder, de domínio, exige subordinados e subordinações, notadamente das mulheres. Um macho não deixa transparecer publicamente suas emoções e, acima de tudo, não chora, não demonstra franquezas, vacilações, incertezas. Um macho tem opiniões firmes e incontestáveis, tem uma só palavra, não aceita ser contrariado ou contestado, notadamente por mulheres. Um macho não adoce, não tem fragilidades nem físicas, nem emocionais, frescuras. Um macho sempre sabe o que faz, aonde quer chegar e aí daquele que se colocar em seu caminho. Um macho é um ser competitivo, está sempre disputando com outros machos a posse das coisas e das pessoas. Um macho é objetivo, racional, até frio e cruel, calculista, não se deixando levar por sentimentos. Um macho é desleixado, sem vaidade, é um homem natural, sem artifício, sem polidez.

Frente ao exposto, nota-se que ao nascer, homens e mulheres não são donos dos aparatos materiais e ideológico que os legitimam como tal, ou seja, mulheres não são dóceis e nem subordinadas e homens não são agressivos e nem dominantes, na verdade, são os padrões sociais patriarcais, a partir da representatividade de ambos os públicos, que constituem esses dois universos e determinam o fazer masculino e feminino.

A nocividade da estereotipação do ser macho é decorrência da transmissão das crenças culturais as crianças do sexo masculino pela cultura colonizadora apresentando uma intimidação subtendida aos valores identitários do status de macho, caso se afaste, ideologicamente, do que é conjecturado.

Refletir sobre masculinidade tóxicas é um caminho possível para desaprisionar práticas, gestos, destravar corpos e propor um olhar cuidadoso para a elaboração de uma nova masculinidade para além do



paradigma patriarcal, e, assim, viabilizar relações de gênero que sejam capazes de promover e manter o equilíbrio entre os humanos e a vida.

Isto posto, como desbancar a masculinidade tóxica que adoce e mata tanto homens como mulheres?

DOMINAÇÃO MASCULINA E A DESCOLONIZAÇÃO DO SABER COLONIAL

A sociedade globalizada se apropria da ideologia androcêntrica para nortear as relações sociais entre homens e mulheres. Acredita-se que masculino e feminino são antagônicos e dissimétricos. A performance masculina é percebida como dominante, superior e contra aos ideais femininos. Assim, observa-se que a conduta androcêntrica ordena as relações sociais, apesar de ser confrontada, o que impacta diretamente na construção das relações entre homem e mulher.

Em relação a violência simbólica e dominação, Bourdieu (2012, p.47) pontua:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto.

Assim, faz-se necessário sinalizar que a maioria das relações de dominação acontece de uma forma implícita e imperceptível. Nota-se que a naturalização dessa dominação é autorizada pelo Estado e pela Sociedade Civil, e a impercepção e dissimulação da violência simbólica são produtos da relação de subalternidade e dominação. A relação de poder, nesse sentido, também se estabelece a partir de uma lógica econômica, a classe social mais privilegiada dita a sua cultura aos subordinados, mas, por outro lado, percebe-se que esse processo de dominação masculina não se consolida somente numa perspectiva econômica- trata-se de uma estrutura, ideologicamente, densa e profunda por se tornar real por meio das reproduções dos comportamentos sociais legitimando a violência simbólica, que está cravada no campo da comunicação e reflexão.

609

Constata-se que a dominação masculina é percebida nas mais diversas maneiras de dominação, uma vez que no momento anterior se materializava com maior intensidade nos espaços domiciliares, o que de forma automática o que é feminino é sucumbido pela natureza histórica do que é masculino, ou seja, tanto homens como mulheres introjetam a ordem masculina, que, hierarquicamente, exerce a posição de dominação (BORDIEU, 2012).

A dominação masculina é analisada numa lógica simbólica, por essa razão, o poder que impõe sentidos regulamentando como absoluta e legítima as relações de forças, que servem como sustentáculo da própria força, reporta-se a ideia de subsistência de um poder que se esconde nos contatos sociais e que, de alguma forma, alcança a cognição ideológica do sujeito e que repercute na percepção do mundo o qual faz parte (BORDIEU, 2012).

Não existe pensamento apartidário, porque a suposta liberdade ideológica é decorrente de ideias pregressas, estereótipos, preconceitos e concepções do mundo exterior. Nesse viés, identifica-se que uma relação desarmoniosa de poder abre conjectura para uma compactuação ideológica dos grupos dominados, o que necessariamente não se trata de um acordo consciente e intencional, mas de subordinação das classes subalternizadas.

Portanto, pode-se inferir que um corpo orgânico, biologicamente constituído e modelado é acunhado de corpo politizado, em virtude da perspectiva androcêntrica que impera, resultando na naturalização das expressões docilizadas do corpo e que são justificadas pela disposição natural (BORDIEU, 2012).

Nesse raciocínio, sobre a dominação masculina, Bourdieu (2012, p.7 e 8) sinaliza:

(...) Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele).

Diante das informações supracitadas, verifica-se que a dominação masculina está delineada por uma prática imperceptível pelos próprios envolvidos, em razão de ser manifestada pelo viés simbólico do discurso e da epistemologia. A constituição e a determinação de seus valores executados pelas instituições privadas, especificamente, o Estado e a Escola poderiam ser agenda essenciais de resistência das demandas feministas.

610 Os subalternos utilizam os padrões implementados pelo viés dos dominantes, naturalizando-os, o que resulta na reprodução material de práticas eurocêntricas e colônias fazendo com que a mulher se autodeprecie e se autodespreze por não se enquadrar nos moldes dos padrões dominantes europeu captando uma percepção depreciativa e desprestigiada do feminino.

As feministas foram as principais denunciadoras de que os papéis sociais desempenhados pelas mulheres não são determinados pelo sexo e exalta a ideia de que os gêneros são elaborados pela cultura e construídos socialmente. A partir daí, abre o diálogo para problematizar os papéis sexuais que, até então, eram concebidos como aspectos intrínsecos do sujeito possibilitando repensar a construção social dos gêneros.

Pensando nisso, deve-se compreender que a divergência entre sexo e gênero é de suma relevância para o amadurecimento do conceito da masculinidade partindo do princípio de que a constituição desse ser macho também se processa dentro do arcabouço cultural e social, além de coloca em crise o saber técnico-científico que sempre exaltou a perspectiva biológica e patriarcal.

Em consequência, verifica-se que o paradigma cultural cria obstáculo que dificulta a caminhada das mulheres. Assim, faz-se necessário a descolonização na maneira de se perceber, de se reconhecer e de se constituir no mundo, a fim de que esse desmonte do saber masculino gere também mudanças no território está inserido.

Mas, em que território e de que forma se concretiza o processo de dominação/ colonização?

Partindo do vínculo social e levando em consideração o exercício de controle que esses contatos executam, na intenção de homegeinizar os indivíduos a partir da concepção de normalidade da massa, pode-se inferir, então, que a dominação se manifesta em qualquer território?

Como trocamos experiências em sociedade e todo momento somos reprovados de diversas formas, a fim de tornar o mais apropriado possível cada sujeito, de acordo com o que é prognosticado como padrão a ser seguido pela massa, podemos corroborar que essa dominação se dá em qualquer território e esse processo oportuniza a formação de sujeitos docilizados.



Nos espaços públicos e, até mesmo, em ambientes mais privativos onde estamos, de certa forma, mais solitários podemos sentir o choque dessa docilização, pois, como pontua Foucault (2014), o dispositivo da disciplina, quando bem empreendido, não é necessária o olhar de fatores externos para que alguém se sinta vigiado. Sentimos e elucubramos as consequências de romper com o que nos foi imposto, mesmo quando os mecanismos de controle externos não estão presentes.

O espaço escolar, por exemplo, é um ambiente em que o aspecto disciplinar é bem presente. Observe que nesse espaço aprendemos a nos comportar em sociedade, nos apropriamos das regras e normas que antes não eram expostas no contexto familiar. Nesse ambiente, a todo instante somos doutrinados no sentido de receber retribuição quando a conduta é idêntica ao que é esperado e críticas quando manifestamos comportamentos inadequados da norma preestabelecida.

As disciplinas, como instrumento para capitalizar o tempo, são claramente aplicadas pela instituição escolar. Divide-se o tempo para ensinar uma atividade por vez e passar para a seguinte, apenas, quando a anterior estiver completamente adquirida. Organiza-se as sequências, com base na complexidade crescente dessas atividades, e finaliza com uma prova, e, por fim, categoriza-se o indivíduo (FOUCAULT, 2014).

Através destes mecanismos formam-se corpos colonizados para colonizar, adestrado para adestrar. O corpo passa a ser, prioritariamente, pensado como uma máquina de produção e precisa ser dominado para fabricar o produto almejado pela cultura colonizadora.

Nessa direção, percebe-se que o domínio do poder tem se manifestado desde a incorporação da modernidade sob a perspectiva europeia criando e exercendo as diferenças com objetivo de subjugar povos e culturas. Assim, esse fenômeno estrutura, a partir desses povos e culturas, subjetividade colonizadas, razão pela qual se propõe a desconstrução de uma história uniforme sobre a verdade do mundo (MIGNOLO, 2008).

611

Faz-se necessário se apropriar de outras verdades sobre o mundo invisibilizado pelo depoimento europeu abrindo possibilidades para formação de outras ideologias, além de tornar visível a lógica colonial precursora da narrativa homogênea enquanto manipuladora da ideologia uniforme. Dessa forma, despir-se do modo de vida social estabelecido pela modernidade europeia reconhecendo outras possibilidades de ser, estar e habitar o mundo é dá início ao processo de descolonização.

A configuração social europeia só ocupa o lugar de modelo a ser seguido de acordo com as alternativas de existir no mundo, levando em consideração os rótulos, estigmas e hierarquias impostas pela narrativa da ideologia europeia numa relação de força, o que estabelece, nessa lógica, a matriz colonial (MIGNOLO, 2008).

As provocações desenrolam-se com a finalidade de desestruturar convicções que constitui a modernidade. Nessa perspectiva, a descolonização sublinha outras formas de se manifestar no mundo contemporâneo fugindo do que é legitimado pelo padrão europeu, e todos aqueles que não aderem ao modelo imposto é configurado como atrasado, bárbaro, subdesenvolvido e não civilizado.

Deve-se negar qualquer proposta de homogeneização das relações, bem como refutar a possibilidade de acomodar povos a estrutura neoliberal que incentiva o poder colonizador combatendo, de frente, a epistemologia colonial e oportunizando a descolonização do saber eurocêntrico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas sociais contemporâneas são saturadas de instrumentos favoráveis para o processo de dominação. Assim, colonizar o outro pode ser avaliado por uma lógica onde são perceptíveis conformidades com relação ao processo de domesticação do indivíduo. O interesse incessante por um lugar de pertenci-



mento e a necessidade de caminhar pelo viés da padronização a fim de ser aceito, resulta na proliferação de comportamentos cada vez mais docilizados.

Assim, repensar a masculinidade do modo que é concebida pela discussão de gênero rompe com o estereótipo, valida o princípio de igualdade entre homens e mulheres ajudando-nos a perceber como as relações de poder são historicamente construídas e como as diferenças sociais são naturalizadas e reproduzidas, além de facultar uma percepção crítica de como as crianças são educadas e de como as divergências de sexo perpassam o imaginário e o cotidiano das pessoas.

Materializa-se à crítica a esse processo de colonização produzida pela cultura hegemônica, pois onde há dominação, na lógica da padronização, existirá corpos adoecidos como produto desse sujeito colonizado.

Frente as reflexões arquitetadas, deve-se duvidar das convicções incontestáveis, manipuladas por determinada ideologia desafiando, dessa maneira, o despojar da diversidade social corroborando a compreensão da coexistência, da pluralidade de culturas e o modo do sujeito se manifestar no mundo.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças*. Paraíba: UDUEPB, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/tg384/pdf/machado-9788578791193-02.pdf>. Acessado em: 04/08/19.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11ª.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acessado em 04/08/19.



PROBLEMAS DE PROLETÁRIA E IDEIAS DE EMÍLIA: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *O AMANUENSE BELMIRO*

Maíra Estela Santos¹

INTRODUÇÃO

A figura central do romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, é o narrador e personagem central Belmiro Borba. Este destaca suas confissões íntimas, suas frustrações, memórias e fantasias para um diário particular durante um curto período de tempo, entre o Natal de 1934 e primeiros meses de 1936. Romance que participa da linha psicológica, ao lado de nomes como Machado de Assis e Raul Pompeia, de acordo com Coutinho (2004), mas que expõe também aspectos sociais, ganhou destaque, inicialmente, pela elegância da linguagem e por apresentar um tom diferenciado dos romances assumidamente sociais e engajados do período da década de 1930, despertando a atenção dos críticos.

Embora centrada nos conflitos íntimos do amanuense, a obra traz personagens femininas que merecem uma análise mais profunda, haja vista a representação diferenciada construída pelo autor. De acordo com Bueno (2015), os romances da década de 1930 enfatizaram bastante a busca pela compreensão do outro, o tratamento das figuras marginalizadas: os proletários, o pobre, os homossexuais e, também, a mulher. No entanto, para o crítico, a maioria das obras dessa época construiu personagens femininas presas a estereótipos fundamentados nos valores patriarcais: como o de esposa ou de prostituta, sendo estes os dois destinos possíveis para as mulheres; o que se observa, por exemplo, em romances como *Os Corumbas*, *Rua do Siriri*, *Banguê*, *Capitães de areia*, entre outros. Diante desse cenário, como salientou Bueno, “[...] havia a necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de maneira menos redutora [...]” (BUENO, 2015, p. 303), atribuindo às personagens femininas maior densidade.

613

Nesse sentido, algumas narrativas, notadamente de escritoras, como Rachel de Queiroz, com *O quinze*, e Lúcia Miguel Pereira, com *Em surdina*, por exemplo, apresentaram uma apreciação mais crítica da posição da mulher com personagens mais complexas, que fugiam à regra predominante e questionavam os destinos limitados aos quais a mulher teria acesso. Tal complexidade também é perceptível quando investigamos mais detidamente as personagens Emília e Jandira, do romance *O amanuense Belmiro*. Mesmo que demonstre certa limitação na compreensão dessas duas personagens, o narrador descortina personalidades instigantes e com força dramática dentro do romance. A obra aproxima-se, em certa medida, ao que Elódia Xavier considera como leitura feminista do romance: “Toda a qualquer obra, de autoria feminina ou não, que analise e desconstrua as noções patriarcais de gênero faz uma leitura feminista” (XAVIER, 1998, p. 65). Apesar de não haver críticas explícitas, os perfis e problemas enfrentados pelas mulheres do romance questionam o modelo patriarcal vigente.

Emília, proveniente do universo rural, passa, junto com a irmã Francisquinha, a morar na cidade com o irmão após a morte dos pais e a falência da família. Ela apresenta uma série de aspectos que a comportam no padrão feminino do sistema patriarcal, com seu reduzido espaço doméstico de atuação e sua pouca voz na narrativa. Ainda assim, consegue demonstrar uma complexidade e força como personagem que a situam como transgressora dos estereótipos predominantes, não sendo nem a esposa, nem seguindo o caminho da prostituição. Na sua “pouca luz”, como situa o narrador, ela expressa suas opiniões e demonstra certa autonomia.

¹ É mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe.

Jandira, por outro lado, jovem da cidade que luta por sua sobrevivência em meio a preconceitos e assédios, demonstra a problemática das mulheres que dependem de si mesmas para se sustentarem em um mundo ainda com fortes valores patriarcais e machistas e que vê a independência financeira, sexual e de pensamento da mulher como afronta e desmerecimento.

O presente trabalho, portanto, busca analisar a representação dessas duas personagens de *O amanuense Belmiro* e demonstrar como a referida obra trouxe, sutilmente, essa abordagem da complexidade feminina, não se limitando aos estereótipos frequentes do período. Para tanto, o trabalho será estruturado em duas seções, sendo a primeira destinada à investigação da personagem Emília e a segunda, à análise da personagem Jandira. Com tal percurso, será possível perceber como o romancista buscou, de fato, o entendimento do outro.

IDEIAS DE EMÍLIA

É quando o amanuense retorna para casa, após um chope com os amigos no bar do Parque, que surge a personagem Emília. Irmã mais velha do protagonista, a personagem, que será vista pelo narrador como “presença vigorosa e viril dos Borbas”, o recebe com a alcunha de “excomungado”, com o olhar focado em suas rendas de bilros, pouco se pronunciando ao longo do romance. Sempre que se refere às falas de Emília, o narrador destaca as expressões de linguagem com erros de pronúncia adquiridos pela irmã no contato que teve, por muito tempo, com o pessoal de serviço e antigos escravos da fazenda; o que já evidencia a forte ligação da personagem com o passado. Para Bueno, “Emília está totalmente alheia ao mundo porque permanece ligada ao espírito da fazenda e aos valores dos velhos Borbas” (BUENO, 2015, p. 564). Aspecto que será reforçado pelos costumes que mantém.

614

Os gestos, as atitudes e a influência que Emília tem sobre o narrador vão sendo descortinados aos poucos, assim como o próprio perfil dessa personagem que, se classificada nos termos de Forster, tenderia a se aproximar mais das personagens redondas do que das planas: “Só as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação” (FORSTER, 2004, p. 96). Sua carga dramática vai se constituindo ao longo dos capítulos e detalhes esclarecerão sua não inclusão entre aquelas personagens que poderiam ser reduzidas a uma única frase ou a tipos caricaturais, “[...] construídos em torno de uma ideia ou qualidade simples. Quando há mais de uma qualidade ou ideia, está encaminhando-se para a curva. Facilmente reconhecíveis. Não são modificados pelas circunstâncias, mas as atravessam” (FORSTER, 2004, p. 92). Suas atitudes, com certa frequência, surpreendem o narrador e o fazem tentar compreender o que na verdade se passa na mente da irmã, tão reclusa em seus silêncios, em seu quarto, atrás do anteparo de papelão que coloca sobre a mesa durante as refeições. Todos esses pormenores reforçam a dificuldade de entendimento do outro pelo narrador.

Para Rosenfeld, em *A personagem de ficção*, “[...] os grandes autores [...] refazem o mistério do ser humano através da apresentação de aspectos que produzem certa opacidade e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da vida real” (CANDIDO *et al.*, 2011 p. 35). Apesar de pertencerem à mesma família e convivendo juntos sob o mesmo teto, há uma distância evidente entre os dois.

Emília, assim como a outra irmã que tem problemas mentais, Francisquinha, chega como herança de família após a morte dos pais. Criada como foi, como bicho do mato, sem acesso aos estudos, é tirada do seu mundo rural e levada para Belo Horizonte para viver com um irmão que há tempos mantinha-se distante da família. Chegou, juntamente com a irmã, enganada, pois achava que iria para São Paulo: “Vieram iludidas, pensando que iam para São Paulo, ficar na companhia do tio Firmino. Não lhes foi fácil habitua-rem-se à minha pessoa e modo de vida. Tanto tempo andei afastado delas, que lhes pareci um estranho” (ANJOS, 2000, p. 26).



Sem opção de escolha, Emília é a mulher que sairá do espaço restrito da fazenda para permanecer, igualmente, no espaço restrito da casa na cidade. Para Bueno, ao analisar a representação da mulher no romance de 1930, o esboço restritivo do espaço destinado às mulheres tem dupla função na narrativa: “Por um lado sintetiza os dois papéis possíveis da mulher – o por assim dizer público e privado –, ambos sufocantes, e, por outro, relaciona perfil psicológico e meio social” (BUENO, 2015, p. 328). No caso de Emília, o espaço que ocupa terá relação com o seu jeito de ser e com as funções que lhe são destinadas, referentes aos trabalhos domésticos e aos cuidados com a irmã doente. Retrato este frequente da posição da mulher no sistema patriarcal. Conforme Freyre (2004), o padrão de moralidade do sistema patriarcal atribui ao homem as oportunidades de iniciativa e dos contatos sociais, sendo a mulher limitada aos serviços e às artes domésticas.

Emília pouco sai de casa, não convive bem com as visitas do irmão e pouco compartilha conversas com Belmiro. É silenciosamente que age na trama, seja com as posturas duras e ríspidas para com Belmiro, seja nas surpresas que faz com gestos mais carinhosos. A conversa entre os dois é mínima. Para Candido, ao analisar as personagens do romance, “[...] a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 57). É exatamente essa dificuldade que se manifesta quando o narrador sempre expressa o seu não entendimento e o mistério do perfil de Emília: “Que pensará de mim? Às vezes ralha comigo, chama-me “excomungado”, mas deve amar-me bastante” (ANJOS, 2000, p. 222).

Por outro lado, embora no seu espaço restrito da casa, inclusive mais recluso quando há visitas e prefere se “esconder” nos quartos, no seu trabalho pouco valorizado e nos seus raros momentos de “lazer”, referentes às escassas visitas à igreja, Emília demonstra ter posicionamentos e opiniões que a tornam dignas de admiração pelo irmão. Não é uma figura apagada, pois toma posição diante dos amigos do narrador, de acordo com Bueno (2015).

Mesmo inserida no perfil patriarcal de mulher quanto ao espaço que ocupa, e mesmo se encaixando no estereótipo da “solteirona”, figura esta considerada por Freyre como uma das maiores vítimas do patriarcalismo, pois sempre “Era ela quem nos dias comuns como nos de festa ficava em casa o tempo todo, meio governanta, meio parente pobre [...]. Sua situação de dependência econômica absoluta fazia dela a criatura mais obediente da casa” (FREYRE, 2004, p. 243-244), Emília não indica em qualquer momento sentimentalismos ou frustrações com relação ao casamento, destino previsto para as mulheres. Quando se menciona esse fato na trama é justamente para informar que ela não gosta dessas ideias: “[...] Emília não simpatiza com o sacristão e nem tolera essa conversa de casamento” (ANJOS, 2000, p. 90). Para Bueno (2015), era algo imprevisto sentir-se feliz mesmo solteira. Se a personagem em foco não demonstra exaltações de felicidade, também não expressa ressentimentos por isso. Ademais, suas opiniões sobre as outras personagens são fortes e nada interfere nos seus gestos de indiferença ou rispidez. Não há comportamentos constrangidos da parte dela: “Apreciaram muito os pastéis de Emília [...], mas esta não apareceu para receber cumprimentos. A uns julga loucos e a outros criaturas excomungadas, e se persigna, quando vê o pequeno escritório ocupado por tais clientes” (ANJOS, 2000, p. 73). Emília não faz mesuras forçadas. Sua preocupação primordial é outra mulher, a irmã, a quem demonstra mais consideração.

Conquanto caiba ao Belmiro a condução da casa financeiramente, suas tomadas de posição sempre acabam tendo interferência de Emília. Em casos específicos, como durante a Revolução de 30, quando a casa poderia ser atingida pelas balas dos combates públicos, é ela quem se disponibiliza a ser resistência, a não fugir por conta da irmã: “Emília – vendo a irmã em tal situação – começou também a oferecer resistência [...]” (ANJOS, 2000, p. 171). É ela quem, mesmo irrefletidamente, pensa em enfrentar os perigos por conta da outra.

É Emília, também, quem vai demonstrar ao longo da trama as posturas ausentes em Belmiro e que, pelo tom de frustração, ele sente como uma falha. A força, a virilidade, as posições fortes são sempre atri-

buídas à irmã, enquanto este se vê como um fruto chocho do ramo dos Borbas: “A autoridade que emana de Emília [...] basta, porém, para sustentar nela, em plena vigência, aquilo a que tenho chamado sistema Borba” (ANJOS, 2000, p. 120). Válido notar que toda a força vista em Emília é sempre associada a ter um perfil masculino. Assim, ser uma mulher forte para o narrador é apresentar “características masculinas”, ausentes nele, conforme lamenta. Também se surpreenderá pela coragem e aceitação após a morte de Francisquinha: “Emília foi mais forte do que eu. Vestiu-a, arranhou tudo, com fisionomia resignada [...]” (ANJOS, 2000, p. 143). De qualquer forma, é ela que será o acolhimento de Belmiro, tornando-se grande na casa à medida que o romance se direciona para o seu fim. Sua velhice, sua fragilidade física, não interferem na sua complexidade como personagem. Por mais que esteja inserida no sistema patriarcal, se destaca e se impõe não como mero estereótipo ou figuração, mas como composição singular dentro do romance.

PROBLEMAS DE PROLETÁRIA

O primeiro capítulo da obra *O amanuense Belmiro*, reconhecido por Lafeté (2004) como uma construção estratégica de antecipação de todos os temas que se desdobrarão ao longo do romance, traz a confissão de uma alegre, e ao mesmo tempo melancólica, roda de conversa entre amigos no bar do Parque. Entre os quatro ou cinco companheiros, conforme situa, aparece, sutilmente, no meio dos debates existenciais acalorados pelo chope, a personagem Jandira. Uma mulher, num espaço ocupado predominantemente por homens, que demonstra vitalidade e conhecimento dos motivos das declarações do amigo Silviano: “Pois Jandira acrescentou que, de suas sortidas, o nosso Dom Juan traz mais baldões do que troféus” (ANJOS, 2000, p. 23). Presença, opinião e acesso a informações serão aspectos atribuídos a essa personagem com considerável espaço ao longo dos capítulos.

616

Enquanto situamos Emília no espaço doméstico, Jandira aparecerá, com frequência, no espaço público da cidade, considerada esta como espaço de liberação para as mulheres, de acordo com Perrot (2008). Vivendo com a viúva tia Hortênsia numa humilde casa, precisa trabalhar para se sustentar. Em momento algum da trama é feita uma referência a outros parentes, aspecto esse reforçado pela ausência do sobrenome da personagem: Há o Glicério de Souza Prates, o Prudêncio Gouveia, a fina Carmélia Miranda, a Emília Borba... Jandira é só Jandira, o que reforça o seu caráter independente e ao mesmo tempo solitário. Para Xavier, “O nome, ao nomear as pessoas, lhes confere identidade, e o sobrenome complementa essa identidade com a herança familiar” (XAVIER, 1998, p. 93). Herança esta ausente em Jandira, o que auxilia nos seus contornos liberais e solitários. Essa solidão advém não exatamente da falta de companhia em sua rotina, são constantes as reuniões em sua casa, mas da sua busca por ser quem é, pelo seu trabalho e pelo respeito no espaço que procura ocupar; objetivos estes marcados pela incompreensão e pelo assédio.

É aos poucos que descobrimos os preconceitos e resistência enfrentados por Jandira. Inicialmente, há uma recusa dessa personagem, com configuração esquemática, no sentido físico e psicológico, nos termos de Candido (2011) - jovem, bonita, com seus 25 anos - por parte de outras personagens femininas. Quando convidado para uma reunião em casa de Florêncio, é dessa forma que o amanuense justifica a ausência da amiga: “Mariana desconfia das literatas (assim denomina todas as mulheres de ideias mais avançadas) e fecha a questão: ‘Pois sim. Com esse jeitinho mesmo é que elas vão entrando, O senhor, que é solteiro, se envolva com elas’” (ANJOS, 2000, p. 34). É pela posição de Mariana, esposa de Florêncio, que tomamos contato com o preconceito que o perfil feminino de Jandira sofre, ao mesmo tempo em que constatamos aspectos constitutivos dessa personagem: as ideias avançadas, evidenciadas ao longo do romance.

Jandira, pelo seu gênio discordante das posições predominantes destinadas à mulher: esposa, mãe, doméstica, apresenta dificuldade para ter outras amigas femininas, destinando, assim, confissões necessárias ao amanuense, o que nem sempre é visto com satisfação pelo narrador: “Jandira não tem amigas [...]. Talvez por isso me tenha escolhido para confidente [...]. Dizendo-me coisas desse gênero, por alguma



forma suprime, em mim, o homem. Será que me considera um ser inofensivo” (ANJOS, 2000, p. 55)? Entender e ser considerado um espaço de refúgio para uma mulher não é bem aceito pelo amanuense, pois o faz sentir-se menos “homem”, um ser inofensivo. A constatação feita, vista pelo entendimento do sistema patriarcal, que estabelece a superioridade do masculino sobre o feminino, nos termos de Freyre (2004), não deixa de ser coerente, pois, em alguns aspectos, o Belmiro foge à regra dos gêneros estabelecida, seja pelo seu teor lírico e compreensivo, seja pela própria constatação de que não tem a “força” e o “vigor” dos Borbas.

Uma das confissões feitas por Jandira ao amigo refere-se à dificuldade em permanecer nos empregos como datilógrafa. Isso ocorre porque, constantemente, sofre com o assédio dos patrões, o que a faz pedir demissão. Conforme Perrot (2008), isso sempre ocorreu, antes mesmo de ser reconhecido pela sociedade como assédio:

O que chamamos de “assédio sexual” já era corrente, principalmente no trabalho. Ele ameaçava várias categorias de moças e de mulheres: serviçais de propriedades rurais [...], “criadinhas!” cujo alojamento ficava no último andar dos imóveis urbanos [...], às voltas com as visitas frequentes dos patrões, muitas vezes com a cumplicidade das patroas, que prefeririam que seus filhos se envolvessem com uma jovem doméstica sadia [...]. (PERROT, 2008, p. 76)

O assédio era visto com certa naturalidade, cabendo, inclusive, a responsabilidade por ele à mulher, vista como culpada ou permissível. Com Jandira, as situações de assédio ocorrem quando trabalha no escritório do Sr. Pereirinha: “[...] é a terceira vez que me propõe casamento. [...] insiste em dizer-me que abre mão de direitos de exclusividade sobre mim. Poderei continuar a mesma vida, ter sempre a companhia de vocês, não me quer escravizar” (ANJOS, 2000, p. 54).

617

Tais concessões utilizadas pelo patrão, além de manifestarem claro assédio, deixam evidente também o modelo corrente relacionado ao destino do casamento relegado às mulheres: a ausência de liberdade. Exatamente por Jandira prezar por essa liberdade, e demonstra isso ao preferir sempre ir em busca de trabalho e não aceitar qualquer proposta de casamento, o assediador usa essa oferta como estratégia de persuasão. Como essas investidas não surtem efeito, parte para tentativas mais invasivas: “Hoje o homem foi mais atirado. Declarou não poder viver sem ela [...]. E ao ouvir as palavras de repulsa, abraçou-a à força, tentando beijá-la. O rumor dos passos de um cliente [...] salvou a situação” (ANJOS, 2000, p. 87).

O assédio e a tentativa de abuso, frustrados por mera sorte da personagem, ficam evidentes. Mesmo assim, apesar de ser a vítima, é somente a mulher que sofrerá com os prejuízos: perde o emprego e nada é feito como punição ao Sr. Pereirinha. Ser mulher que ocupa o espaço público é visto como abertura para a mulher ser tratada como um objeto também público. De acordo com Perrot, além de sofrerem por longo tempo desvantagens de toda sorte, cabia ainda às mulheres preservarem-se contra esses abusos: “Elas devem se defender da sedução e do estupro [...]. Moças sozinhas à noite precisam de cuidado. Não estão mais protegidas do que as mulheres na cidade noturna moderna. O corpo das mulheres está em perigo” (PERROT, 2008, p. 64-65). Um perigo que vai acompanhar a personagem não só nos escritórios.

Ainda que seja a amiga entre os amigos, Jandira sofrerá também investidas por parte de todos os demais participantes da “roda de amigos” do narrador: “Da roda, fui o único que não tentou conquistá-la. Já lhe disse que, infelizmente, nisto não andou virtude, e sim timidez” (ANJOS, 2000, p. 46). Tais investidas poderiam ser aceitas como simples frutos de uma paixão despertada, mas é necessário enfatizar que a maioria dos amigos são casados e, mesmo assim, por vê-la tão independente, com posicionamentos políticos e posturas feministas, chegam à conclusão de ser acessível às tentativas, nem sempre amistosas, como será explícito ao final do romance, quando o amigo Redelvim, com quem compartilhava posições políticas, quase a agrade:

Teve uma grande briga comigo, quando me veio ver, depois da prisão, e encontrou, aqui, o Azevedo leão, o Barroso e a Anita a jogarem [...]. Quase me bateu, de ódio [...]. Vendo que eu não cedia, propôs-me, afinal, um casamento, com todos os efes e erres.... Ótimo! Imagine se eu iria casar com aquele maluco! (ANJOS, 2000, p. 213-214)

Primeiro, a reação de posse sobre Jandira, a agressividade, em seguida, o oferecimento de um casamento convencional. De todas as maneiras, há uma falta de compreensão e respeito para com Jandira, uma amiga... Somado a esse aspecto, haverá constantes referências ao corpo da personagem. Além de jovem, ocupando os espaços públicos e tendo posturas não convencionais, ela será fisicamente bonita, o que será usado como motivo para o desejo dos amigos, inclusive de Belmiro: “Quando, como hoje, ela me vem tão desejável e tão perigosa (como a saúde de Jandira convida a um higiênico idílio rural!), volto os olhos para o lado, recusando-me devaneios acerca de sua amável geografia” (ANJOS, 2000, p. 46).

O narrador busca compreender a amiga, e isso se evidencia ao procurar dar voz à personagem ao utilizar o discurso direto e o diálogo para que a mesma expresse suas opiniões e sentimentos. Recurso este importante, pois, segundo Bourneuf e Ouellet, em *O universo do romance*, além de revelar conflitos entre as personagens, “[...] permite a estas exprimir, de bom ou mau grado, o que nenhuma outra técnica romanesca permitiria revelar ou fazer adivinhar. [...] faz nascer sentimentos, brotar ideias e transforma a paisagem interior” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 261-262). Apesar de usar essa estratégia para expor os dramas vividos por Jandira, o narrador a enxerga, em muitas ocasiões, como um corpo que desperta desejo. Desejo, às vezes ternura, mas não amor. Essa diferenciação é constatada, primeiramente pela própria Jandira, ao esclarecer que a ela não cabe a definição de “moça em flor”, pois para se enquadrar nesse perfil “É preciso que tenham, também, ao menos o ar de inocência e sejam protegidas por todo um sistema de fortificações – papais, irmãos, fortuna - eu as torne difíceis e respeitadas, e inspire a vocês uma série de lendas românticas a respeito delas” (ANJOS, 2000, p. 88).

618

Para a mulher ser vista como essa musa juvenil que desperta idolatria, há necessidade de toda uma conjuntura social, familiar, que a faça mais valorizada. Jandira é só, uma proletária. O narrador também deixa claro essa diferenciação ao utilizar atributos tão diferentes para caracterizar a amiga e a amada Carmélia Miranda. Enquanto a esta são destinadas palavras de exaltação romântica, pueris e até celestiais, conforme, inclusive, o amigo Glicério: “Tinha palavras ágeis, finas. Gostava muito de versos. Lia o melhor que vinha da França. E que educação perfeita [...]”. Quando cismava, “tinha a expressão casta, melancólica e terna de uma virgem descuidosa [...]” (ANJOS, 2000, p. 126), para Jandira é sempre o atributo físico que desperta desejos carnis: “[...] Jandira estava uma tentação, mais desejável do que nunca [...]” (ANJOS, 2000, p. 126).

É justamente por estar constantemente cercada por olhares que devoram, que a mulher Jandira considera a opção de ceder: “Acontece que sou de carne e osso. Não gosto do Dr. Pereira, mas aquela insistência.... Afinal, era o único homem que estava junto de mim. Não sei como pude resistir sempre. [...] às vezes me dá vontade de acabar com isso [...]” (ANJOS, 2000, p. 88). Manter-se numa sociedade patriarcal, sustentar a própria liberdade, suprimir os desejos, não é algo fácil nem simples. É como, de forma sutil, estivesse sempre sendo pressionada pelos dois destinos relegados para a mulher: o casamento ou a prostituição. Segundo Bueno (2015), perder a virgindade seria destinar-se à prostituição.

E esse perigo é evidenciado, também, quando Belmiro sente-se mais tranquilo ao saber do malogro do namoro da amiga com o doutorando Azevedo Leão: “Pela conversa, verifiquei que houve, mesmo, namoro. O pirata se iludiu, porém, com a amiga. Queria certamente desfrutá-la, mas a moça reagiu à altura. É uma pequena leoa, e sabe defender-se” (ANJOS, 2000, p. 202). É como se a virgindade fosse uma condição básica e necessária para a mulher manter-se digna. Para Perrot: “A virgindade das moças é cantada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe” (PERROT, 2008, p. 45).



Não seguir o modelo convencional de mulher para o sistema patriarcal, doméstica, caseira, mãe, sem opinião sobre assuntos tidos como masculinos, como sexualidade e política, é tarefa árdua e cheia de obstáculos. Mesmo assim, é esse o caminho transgressor que ela segue. É buscando contatos com pessoas com ideias semelhantes, como a amiga professora, se desvencilhando aos poucos das influências dos próprios amigos, que a personagem consegue chegar a salvo ao final do romance, sem cair em nenhum dos estereótipos comuns do romance de 1930: nem a esposa, nem a prostituta e tampouco a idealizada figura romântica: “- Amores, não *hão* [...]. Resolvi dar um sentido mais esportivo à vida. Descobri uma coisa chamada flerte. É o que faço no momento. Vocês me andavam envenenando com histórias [...]. São uns doidos, e eu era uma idiota” (ANJOS, 2000, p. 213). Assim, a personagem acaba não aceitando as limitações impostas, o que influencia no próprio rumo mais solitário que decide seguir.

Nas palavras de Xavier, personagens com esse estilo, “[...] não aceitam as regras do jogo, porque são sufocantes e repressoras; querem viver plenamente e acabam, por isso, condenadas à solidão ou à morte” (XAVIER, 1998, p. 63). Há, de fato, a confirmação, no caso de Jandira, da impossibilidade de conciliar o destino da mulher com a vocação de ser humano, como evidenciou Xavier (1998), ao retomar as ideias de **Simone de Beauvoir**. O que revela, por conseguinte, a direção diferente seguida por Cyro dos Anjos com relação à representação feminina em sua obra.

CONCLUSÃO

O presente trabalho analisou como as personagens femininas do romance *O amanuense Belmiro* são representadas de maneira discordante dos estereótipos predominantes no romance produzido na década de 1930. Conforme analisado por Bueno (2015), havia uma busca pelo entendimento do outro, dos marginalizados, na produção literária engajada do período. No entanto, no que se referia à figuração da mulher, havia uma predominância de representações que se limitavam a impor dois destinos à mulher: ou esposa, ligada ao casamento, à casa, à maternidade, ao a prostituição, rumo este prescrito quando as figuras femininas não seguiam os limites impostos pelo patriarcalismo. Nesse sentido, Cyro dos Anjos conseguiu trilhar um outro caminho para a representação da mulher, ao considerar a complexidade da condição feminina com duas personagens importantes do romance: Emília e Jandira.

Emília foge do total enquadramento aos padrões patriarcais, pois, apesar de seguir muitas regras estabelecidas pelo sistema, de viver no espaço restrito da casa, de dedicar-se aos trabalhos domésticos e sendo sustentada pelo irmão, consegue evidenciar posturas, posicionamentos, opiniões e complexidade dramática como personagem. Jandira, por outro lado, representa a mulher na cidade em busca de realização e liberdade, com opiniões próprias direcionadas a assuntos como sexualidade, política, feminismo, apesar dos constantes obstáculos que enfrenta: o assédio e o preconceito. O que não a leva também a seguir qualquer um dos dois destinos imputados à mulher.

Assim, o romance, embora introspectivo e centrado prioritariamente nos dramas do amanuense, não deixa de buscar também, ao seu modo, a compreensão do outro, sem, com isso, apelar para estereótipos limitantes do período.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Cyro. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo /Campinas: Editora da Unicamp, 2015.



CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria. O Modernismo na ficção. In *A literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Global, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. À sombra da das moças em flor. In *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.



“NO MEU REINO NÃO TEM REI”: ENFRENTAMENTO AO PATRIARCALISMO NAS CANÇÕES DE KAROL CONKA

Maiza Nunes Macedo¹

Antonio Eduardo Soares Laranjeira²

Ambulante (2018), terceiro álbum da *rapper*, cantora, compositora e apresentadora curitibana Karol Conka, surge cinco anos após *Batuk Freak* (2013), seu primeiro álbum gravado em estúdio. Produzido por Boss in Drama (nome artístico do produtor Péricles Martins) com selo da Sony Music, esse trabalho segue a onda subversiva e contra-hegemônica dos sucessos anteriores que impulsionaram a carreira da artista: “Tombei” (2014) e “Lalá” (2017). Em “Kaça” (2018), *single* de abertura de *Ambulante*, Karol se apresenta através das autorreferências:

Karol Conka dona do *Lalá*
Do próprio nariz e tudo o que eu criar
Pode até tentar me imitar
Assume que eu tenho a minha marra
Você não consegue evitar
Você não consegue me rotular
Pra nos levantar, precisei tombar
Me cansei de quem fala de empoderar
Pra se aproximar, pra se apropriar (CONKA, 2018)

621

Podemos interpretar as imagens discursivas em torno do debate entre a afirmação de si e os possíveis enfrentamentos aos comentários críticos num diálogo que prevalece entre a primeira pessoa do singular e o outro. Nesse sentido, o sujeito poético estabelece um confronto por meio do discurso: “Você não consegue evitar/ Você não consegue me rotular” (CONKA, 2018). Essas frases afirmativas nos remetem às críticas recebidas pela artista por ter se distanciado do *hip hop*, já expressas na canção “Farofei” (2017): “Negrita se vendeu/ E se esqueceu da onde veio/ Era do hip hop agora se perdeu no meio/ É tanto blá-blá-blá, levanto meu dedo do meio/ Deixa eu cuidar de mim/ Não preciso dos seus conselhos” (CONKA, 2017).

“Kaça” (2018) possui uma letra forte, mas a virulência percorre por outro viés; aqui, a voz autoral já não protesta buscando a representação do gesto de levantar o dedo do meio como em “Farofei” (2017), todavia manifesta sua discordância confrontando: “Quer falar de superação? / Muito prazer, sou a própria/ Uma em um milhão/ Original sem cópia”, numa saída que abrange a dessacralização da arte, além de romper com as barreiras cristalizadas entre os gêneros musicais.

Ademais, por meio dos versos de “Kaça” (2018), Conka pontua que está cansada de “quem fala de empoderar” apenas “pra se aproximar, pra se apropriar” da realidade das mulheres negras, numa possível referência às pessoas que não possuem esse lugar de fala. Por isso, é preciso compreender os elementos que compõem uma sociedade desigual como a que vivemos, de forma que se apropriar das noções de vida do outro a partir de uma realidade não experienciada simboliza, nessas circunstâncias, retirar o

1 Universidade Federal da Bahia (UFBA/FAPESEB).

2 Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

protagonismo das mulheres negras. Como afirma Djamila Ribeiro, faz-se necessário colocar as mulheres negras “na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências” (RIBEIRO, 2017, p. 14).

Karol Conka é uma militante, no que se refere a levantar a confiança de outras mulheres na aceitação de seus corpos. Através do discurso de empoderamento, desde 2017, conquistou espaço na publicidade, na mídia e em abertura das produções televisivas da Rede Globo, assumindo o comando do programa *Superbonita* da GNT. Essa representatividade na mídia é importante, pois, conforme Sueli Carneiro (2013), “os meios de comunicação vêm se constituindo em um espaço de interferência e agendamento de políticas do movimento de mulheres negras” (CARNEIRO, 2003, p. 125). Desse modo:

Se partirmos do entendimento de que os meios de comunicação não apenas repassam as representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também se instituem como agentes que operam, constroem e reconstróem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representação, levamos em conta que eles ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos sobre a mulher negra. Muito tem se falado a respeito das implicações dessas imagens e dos mecanismos capazes de promover deslocamentos para a afirmação positiva desse segmento. (CARNEIRO, 2003, p. 125)

Segundo essa perspectiva, as canções podem contribuir para o processo de formação de um outro imaginário das mulheres negras na sociedade contemporânea, como nos diz Ana Lúcia Silva Souza (2011): “Para os negros, a produção cultural pode ser tomada como esteio para as maneiras de ‘buscar a liberdade’, em um contexto social que decidiu desumanizá-los, torná-los coisas” (SOUZA, 2011, p. 42, grifo da autora).

622 Ressaltamos que o estudo da canção não nos restringe apenas ao texto, pois tal como propõe Ruth Finnegan (2008), consideramos a canção – ou um poema oral

– como uma *performance* “realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato” (FINNEGAN, 2008, p. 23). Nesse sentido, as produções culturais possibilitam rupturas capazes de promover espaços para que o sujeito presente reinvenções de si.

O sujeito social, então, pode transgredir as concepções edificadas pelas estruturas sociais dominantes e ocupar posições de protagonismo. De todo modo, Karol Conka é uma artista que surgiu a partir do hip hop e, como propõe Nadja Vladi Gumes (2004), esse “é um estilo que mesmo sendo parte integrante do mercado, sendo consumido pelos brancos (como música, atitude, moda), ainda mantém, através dos seus elementos estéticos (*rap*, *grafite*, *break*), ligações com a desigualdade social” (GUMES, 2004, p. 12). Inserida no contexto de múltiplas identidades da juventude negra dos centros urbanos, a canção “Vogue do Gueto” (CONKA, 2018) nos diz:

Deixa ela andar como quer
Deixa ele ser quem quiser
O mundo é composto por diversidade
Idades e só não ver quem não quer

Corpos ocupando espaços
Todos escutando passos Movimentando os braços
Formando laços, ritmos e traços
Na intenção de te mostrar que é sexy
O meu vogue é gueto
Meu vogue é gueto mais respeito (CONKA, 2018)



A representação de um ambiente, chamado de gueto, numa referência aos bairros e/ou comunidades habitadas por grupos de jovens em sua maioria negros, pode funcionar como um espaço de desconstrução e recriação de identidades. Levando-se em consideração as palavras de Jeder Janotti Júnior (2013, p.1), “nomear um espaço como cena musical é um modo de transformá-lo em articulador de experiências sensíveis, jogos identitários, práticas mercadológicas e sociais.”, pois o território e os sujeitos que integram uma cena musical tornam-se conectores, constituindo, desse modo, uma comunidade de gosto. (JANOTTI, 2013).

Nesse caso, a letra da canção expõe um manifesto em prol da emancipação do sujeito, isto é, uma representação da luta pela liberdade de ser e vestir o que quiser, que transita entre a desconstrução dos padrões de comportamento e vestimenta e a exigência por respeito: “Deixa ela andar como quer/ Deixa ele ser quem quiser” (CONKA, 2018). Tal como propõe Anthony Giddens (2002, p. 84), “os hábitos do estilo de vida são construídos pelas resistências da vida no gueto e também pela elaboração direta de estilos culturais e modos de atividades distintos”.

O enfrentamento aos padrões, por exemplo, é um elemento recorrente nas composições de Conka, como podemos notar nos versos de “Bate a poeira” (2013): “Gorda, preta, loira o que tiver que ser/ Magra, santa, doida somos a força e o poder/ Basta, chega, bora, levanta a cabeça e vê/ Vem cá, viva, sinta, o que quiser você pode ser” (CONKA, 2013). Esses signos presentes na letra da canção promovem uma abertura criativa que ao alcançar uma repercussão midiática se transformam em um movimento político de identificação e mobilização coletiva.

Na canção, observamos ainda um diálogo com a música “Vogue” (1990), de Madonna, em que temos: “Não faz diferença se você é/ Negro ou branco/ Se você é um garoto ou uma garota”³ (MADONNA, 1990, tradução nossa). Já em “Vogue do Gueto”, temos um protesto análogo: “Não importa se é homem ou mulher/ Branco ou preto o que der e vier” (CONKA, 2018). As duas canções propõem uma ruptura com costumes que sustentam desigualdades no âmbito social, para que possamos estabelecer novos paradigmas que perpassam pela liberdade de ser o que quiser ser. Mas, se na década de 1990 a produção de Madonna chamou atenção para os bailes produzidos pelo público LGBT nos guetos de Nova York, a canção e o clipe de Karol Conka apresentam uma recontextualização dessa cena utilizando recursos da música eletrônica, *rap*, *funk* carioca para enunciar um manifesto em defesa da diversidade. O clipe traz em sua abertura um chamamento em promoção da diversidade: “Até onde seu olhar é capaz de te levar? Será que a cegueira mental nos fez parar no tempo? Nosso ego é capaz de quebrar esse sistema. Só resta nos permitir sentir” (CONKA, 2018b)

Dessa forma, os discursos de resistência, aqui apresentados nos versos de “Vogue do Gueto” como “Corpos ocupando espaços/ Todos escutando passos/ Movimentando os braços/ Formando laços, ritmos e traços” (CONKA, 2018), estão embasados nos movimentos do feminismo negro e objetivam ocupar espaços numa sociedade que ainda insiste em invisibilizar as mulheres negras. As forças revolucionárias, tal como propõem Deleuze e Guattari (2017), possibilitam observar que não há uma estagnação do sujeito de enunciação, “há apenas agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 38). Temos, então, um sujeito poético que apresenta, a partir do seu lugar de fala, suas experiências de vida, seus posicionamentos, desejos, preocupações e protestos.

Afinal, a forma como nós lutamos contra as nossas opressões diárias passa, de certa forma, pelas nossas vivências e experiências, que constroem o nosso lugar de fala. Nessa perspectiva, a noção de empoderamento está inserida na ideia de possibilitar diretrizes para que as mulheres se empoderem, ou seja, é uma forma de criar mecanismos para que os indivíduos se libertem de suas opressões. Assim, cabe pensar o feminismo fundamentado em dois aspectos: como um movimento ou ação que tem como finalidade

3 “It makes no difference if you’re/ Black or White/ If you’re a boy or a girl” (MADONNA, 1990).

erradicar o sistema patriarcal nos aspectos políticos, culturais, religiosos, contextualizados historicamente; e o feminismo no que se refere à teoria, à produção do conhecimento, como uma forma de refletir sobre o mundo, que atua nos campos epistemológicos, institucionais e pedagógicos.

Em entrevista ao portal *HuffPost*, Karol Conka falou sobre o processo de criação do novo álbum, visto que, ao apresentar os elementos questionadores que assinalam sua trajetória artística, também propõe uma perspectiva centrada nas próprias experiências:

Este segundo álbum é mais maduro que o primeiro. Eu não gosto de comparar meus trabalhos ou me comparar comigo mesma, mas se fosse para falar sobre o que aconteceu nesses últimos cinco anos diria que fiquei mais madura. Vivi experiências, passei por situações extremas e cruciais que me deixaram mais atenta nessa vida. Isso acabou refletindo no *Ambulante*. (TERTO, 2018)

As composições apresentam, portanto, aspectos históricos e sociais, mas também, uma experiência capaz de mobilizar grupos que se conectam, seja pela linguagem, moda, gestos, seja pela representação das vidas cotidianas. Margareth Rago (2013) considera que “escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade” (RAGO, 2013, p. 56). Assim, estabelecemos um olhar voltado para a escrita de si como prática de resistência, como observamos na canção “Vida que vale” (CONKA, 2018), em que há uma reflexão sobre si, sobre o seu trabalho e até uma projeção de efeito receptivo: “Minhas frases mudam vidas/ Porque eu pus minha vida em cada frase/ Eu escrevo pra cicatrizar feridas/ Eles acharam que era só uma fase” (CONKA, 2018).

624

Ter mulheres em destaque na cena *pop*, falando sobre os problemas que elas enfrentam, permite uma comunicação direta com o seu público, por meio das canções e das interações nas redes sociais. Por isso, apresentarmos a narrativa das questões femininas através da música composta por mulheres é uma forma de abordar especificamente os problemas de gênero. Tratamos, aqui, não no que se refere à biologia dos sexos, mas acerca das relações de gênero, determinadas por forças de poder que envolvem os aspectos sociais, econômicos, políticos, culturais, ideológicos e históricos, e, portanto, sobre relações que são fluidas e mutáveis, que podem se diferenciar no tempo, espaço e em cada núcleo social (SARDENBERG; MACEDO, 2008).

Por esse viés, Angela Davis (2017), quando se refere à cultura afro-americana, pontua que “durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música” (DAVIS, 2017, p.167). Tendo isso em vista, observamos o silenciamento descrito nos versos de “Desapego”, de Karol Conka: “Muitos falam ninguém ouve/ Olha o peso que isso trouxe/ Histórias que nunca soube/ Sensação de frustração que não me coube” (CONKA, 2018). O manifesto insubmisso prossegue, realizando um paralelo entre o passado e o presente, pois “Tudo o que ficou para trás/ Não se faz presente/ Não me serve mais (não me serve mais)/ O que me move me satisfaz/ O que não me derruba me dá força ai ai” (CONKA, 2018).

No primeiro trabalho – o EP homônimo ao nome artístico da cantora, *Karol Conka* (2001) – já era possível notar sua inquietação acerca da violência emocional que as mulheres negras precisam enfrentar em uma sociedade machista e racista, como observamos no refrão da canção “Marias”: “A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer/ Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher/ Ela procura entender porque essa desilusão/ Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução” (CONKA, 2001). Diante dessa realidade de opressão, subalternidade e abandono afetivo, em “Bem Sucedida” (2018), há uma representação do sujeito poético feminino consciente das suas origens e com capacidade de questionar as imagens das mulheres negras na sociedade contemporânea mobilizando, inclusive, tópicos relativos ao sistema capitalista:



Eu vim de baixo
 Nem por isso me rebaixo
 Sigo assumindo cachos
 Do meu jeito, eu me encaixo
 Sem pressa vou dar mais um passo
 Deixa que eu mesma faço
 E se me encher o saco
 Vou descer o esculacho
 Querem que eu fique calada
 Sou eu que dou a cara a tapa
 Chega, agora estou farta
 Vou faturar, vou vender, sou a marca
 Nunca foi sua criada
 'Tô livre das suas amarras
 Agora correr na estrada
 'Tô no controle, só dando risada (CONKA, 2018)

A trajetória de vida das mulheres negras é marcada pela solidão e pela situação de violência e vulnerabilidade social. Portanto, é necessário lançar um olhar atento às questões que envolvem a população feminina diante desse complexo sistema de violência e silenciamento das vozes negras. Sendo assim, no trecho em destaque a compositora utiliza expressões discursivas como “Vou descer o esculacho”; “Sou eu que dou a cara a tapa”; “Estou farta”; e “Nunca fui sua criada” como forma de validar um ideal de liberdade e de autonomia que é ratificado logo em seguida com a declaração “Tô livre das suas amarras”.

O trecho de “Bem Sucedida” aborda, também, a valorização dos cabelos cacheados numa referência ao resgate dos cabelos naturais como uma ação política de identidade racial, uma vez que o racismo estético caminha paralelamente aos debates em torno dos padrões de beleza. Isso porque uma das formas de normatizar e desqualificar o corpo negro é a pressão social para controlar o volume dos cabelos crespos, lembrando que, além de ser uma das características físicas mais significativas para as mulheres, a textura do cabelo é, também, um “indicador do pertencimento etnoracial” (RATTS; RIOS, 2010).

Já no que tange à liberdade sexual das mulheres, vale lembrar que na letra de “Kaça” há uma referência à canção e ao clipe “Lalá”, que obteve grande repercussão midiática por abordar o desejo e o prazer feminino com o objetivo de ensinar os homens a prática do sexo oral nas mulheres. Por outro lado, o clipe, exaltado por defender o exercício prazeroso da sexualidade, também recebeu críticas pela ausência de representatividade lésbica.

A sexualidade é um assunto constantemente abordado pela artista, significativamente representado, por exemplo, por duas canções, no álbum *Ambulante*: “Dominatrix” e “Suíte”. Dominatrix é o termo utilizado para designar as mulheres que, numa relação sexual, exercem atividades de Bondage, Dominação/ Submissão, Sadomasoquismo (BDSM). Na letra da canção, o fetiche sexual é abordado com um olhar voltado para o protagonismo e a dominação das mulheres numa suposta cena de relação sexual:

Eu domino essa sua tara
 Eu sei que você gosta, me deixa te maltratar
 Eu posso ver o prazer na sua cara
 Te submeto, piso devagar

 Te dominei, te dominei
 De joelhos bem quietinho
 Como eu te ensinei

Apreendeu direitinho tudo o que eu te ensinei
Te dominei, te dominei (CONKA, 2018)

O processo de dominar e ensinar é desestabilizado no trecho de “Dominatrix”, pois há um deslocamento na posição de subalternidade, comumente relacionada às mulheres, para os homens, ainda que seja apenas com a proposta assumida de fetiche sexual. Além do mais, a possibilidade de realizar múltiplas leituras dos versos acima permite um deslocamento dos padrões heterossexuais. Assim, podemos pensar sobre a sexualidade através da perspectiva da diversidade das identidades sexuais e de gênero.

Cabe, nesse sentido, compreender a sexualidade tendo como base dois princípios, propostos por Guacira Lopes Louro: o primeiro assinala que “a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política; o segundo, ao fato de que a sexualidade é “aprendida”, ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos” (LOURO, 2015, p. 11). Dessa forma, a canção apresenta uma proposta subversiva da prática sexual.

O tema da dominação também aparece em “Suíte”, canção que apresenta em seu eixo temático o sexo casual. Nos versos de “Suíte”, temos: “Tô vendo que você tá pronto pra consumo/ Essa resposta eu assumo” (CONKA, 2018). Em ambos os casos, temos uma situação sendo narrada por uma voz feminina de forma a expor seus desejos e preferências sexuais. Vale lembrar com Michel Foucault (1984) que a atividade sexual embora seja “percebida como natural (natural e indispensável) posto que é por meio dela que os seres vivos podem se reproduzir” (FOUCAULT, 1984, p. 46), também é um objeto de cuidado moral que requer uma delimitação do que pode ser considerado como conveniente ou não (FOUCAULT, 1984). Nesse caso, inserida no contexto cultural da sociedade brasileira, temos a voz de uma artista negra explicando como se obtém prazer numa relação sexual, como podemos observar nos versos de “Lalá”, ou ainda ao ouvir canções que tratam da liberdade sexual pela ótica das mulheres, como em “Dominatrix” e “Suíte”, o que pode causar estranhamento aos olhos e ouvidos habituados com um paradigma hegemônico patriarcal. No entanto, ao refletir acerca das questões de gênero não devemos ficar limitadas à matriz heterossexual.

626

O que está sendo reivindicado nas canções de Karol Conka é a liberdade de ser quem é, de se vestir como quiser e de manter relações sexuais com quem quiser e da forma que quiser. Estamos transitando, portanto, por uma zona de desconstrução, em que a imagem das mulheres submetidas ao poder masculino é deslocada, como por exemplo na canção “Você Falou”: “Mas o que foi que você disse/ Pare de dar chique/ Pare de agir como isso aqui não existisse/ Já nem quero que fique/ desapegue desse ego então desmistifique” (CONKA, 2018). Nesses versos temos a expressão “pare de dar chique”, que nos remete à forma cristalizada socialmente de associar o descontrole à histeria, doença supostamente característica das mulheres. Essa concepção está enraizada de tal forma no imaginário social que até os dias atuais produz efeitos maléficos, mas aqui essa expressão é pronunciada por uma mulher, numa canção cujo refrão nos mostra uma busca pela independência: “Vivo minha vida vivida/ Na vida de outra vida/ Que não seja a sua”, assim como, nas outras canções, temos a sensação de estarmos ouvindo uma voz feminina que busca romper com os padrões de sujeição, subordinação e pertencimento do patriarcalismo. Afinal, como nos diz a letra de “Kaça”, “Criei minha própria lei/ Eu sei o que passei/ No meu reino não tem rei”.

Se por muitos anos a cena cultural brasileira silenciou as vozes das mulheres, atualmente percebemos um movimento oriundo do ativismo feminista contemporâneo, que busca desconstruir os estereótipos das mulheres e reforçar o combate ao patriarcado. Isso não se realiza apenas pelas letras das canções propriamente ditas, pois se trata de uma questão de colocar o corpo no campo político de disputa, ou seja, estamos falando de produções artísticas e culturais que entrelaçam ações corpóreas, valorização da estética negra, moda e musicalidade numa *só performance*.

Karol, além de dramatizar sua postura feminista através das canções, o faz também através das suas roupas, do seu cabelo e do seu próprio corpo. Ao falar sobre as condições de sujeição das mulheres através



da música a artista está se contrapondo ao isolamento feminino e em alguns casos expando experiências que causaram dor. Por isso, consideramos que em *Ambulante* há um possível deslocamento dos agenciamentos de enunciação coletiva para um discurso cujo sujeito da enunciação fala de si. Assim sendo, embora o álbum, de modo geral, demonstre uma Karol Conka voltada para si, com um olhar crítico sobre a sua carreira, as suas canções e seu lugar de artista inscrita na cultura *pop*, simultaneamente sua voz reverbera nas vivências de outros sujeitos, que lançam mão desses referenciais para praticarem sua estética da existência.

Ambulante apresenta o posicionamento político de uma compositora consciente da pauta do feminismo negro, que sabe ditar o tom das suas produções de forma diversificada, ou melhor dizendo, com múltiplas possibilidades de se apresentar através das experiências sonoras, dos confrontos e conflitos que as canções podem promover. Desse modo, embora haja uma lacuna quando comparamos com a virulência do discurso apresentado nas suas produções anteriores, estamos diante de um álbum que traz a representação da vida de uma mulher, negra, mãe, brasileira com capacidade de levar suas vivências, suas vulnerabilidades e seus questionamentos pessoais para a música.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008. Acesso em: 10 jun. 2019.
- CONKA, Karol. *Ambulante*. Direção: Alma Negrot. Produção: Boss in Drama. [S. l.]: Sony Music, 2018. 1 CD.
- CONKA, Karol. *Vogue do Gueto (Clipe oficial)*. dez. 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RokisLL-29BM>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- CONKA, Karol; AMABIS, Rica; TULIPA; RELM, Mike; DASMACENO, Tejo. Marias. In: KAROL CONKA. *Karol Conka*. [S. l.: s. n.], 2001. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/karol-conka/1864065/>. Acesso em: 3 jul. 2019.
- CONKA, Karol; Boss In Drama; Laudz; Zegon. *Farofei*. Produção: Sony/ ATV Music Publishing LLC; BMG Rights Management, 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/karol-conka/farofei/>. Acesso em: 1 jul. 2019
- CONKA, Karol; Rocha, Leandro da; Pinheiro, Jose Henrique. *Bate a poeira*. Produção: Deck Produções Artísticas, 2013. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/karol-conka/bate-a-poeira/>. Acesso em: 1 jul. 2019.
- CONKA, Karol; SILVA, Andre M.; Pinheiro; Jose H. de Godoy. *Lalá*. Produção: BMG Gold Songs, Edições Musicais Tapajós Ltda, Deck Produções Artísticas Ltda, 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/karol-conka/lala/>. Acesso em: 1 jul. 2019.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo, Boitempo, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2008. p. 15-43.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GIDDENS, Anthony. Trajetória do eu. In: GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 70-103.
- GUMES, Nadja Vladi Cardoso. Música: marcas sonoras juvenis. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 17., 2004, Porto Alegre. *Anais [...] Porto Alegre*, 2004.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos. *Revista Eco Pós*, v. 19, n. 3, p. 108-123, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5423/3998. Acesso em: 9 jun. 2019.



JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 16., 2013, Manaus, AM, 2013. *Anais [...] Manaus, AM: Intercom, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1539-1.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2019.*

LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MADONNA; PETTIBONE, Shep. Vogue. *In: MADONNA. I'm Brathless*. Los Angeles, Califórnia, U.S, 1990.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP. Ed. UNICAMP, 2013.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. (Feminismos Plurais).

SARDENBERG, Cecilia; MACEDO, Márcia. Relações de gênero: uma breve introdução ao tema. *In: COSTA, A. A.; RODRIGUES, A. T.; VANIN, I. M. (Org.). Ensino e gênero: perspectivas transversais*. Salvador: NEIM/UFBA, 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança*. São Paulo: Parábola, 2011.

TERTO, Amauri. Karol Conka: 'O medo não pode ser natural na vida das pessoas resistentes'. *HuffPost Brasil*, nov. 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/11/10/karol-conka-o-medo-nao-pode-ser-natural-na-vida-das-pessoas-resistentes_a_23585281/. Acesso em: 4 jul. 2019.



O QUE PODE A VIDA? EXPERIÊNCIAS-LIMITE EM AS AVES DA NOITE DE HILDA HILST

Malane Apolonio da Silva¹

PRELIMINARES: ACIONANDO REGIMES TOTALITÁRIOS

Começaremos com uma frase de Roberto Correa dos Santos e Renato Rezende quando esses dizem: “As pessoas somos nós”, em *No contemporâneo: Artes e Escrituras expandidas* (2011, p.20), e dito isso, poderemos então elaborar questões que não nós tirem desse espaço que agora será convocado, sob um olhar reflexivo entre dores, essa frase está em um capítulo dedicado a “A arte de rir de si”, e sendo assim sabermos que não seria possível estar isento do que chamamos de sobrevivência.

Temos ainda que lembrar o que diz Hilda sobre experiências – limite para que seja possível compreender como foi elaborada as reflexões pensadas para a personagem mulher (intitulada desse modo na descrição da peça) dessa obra e por conseguinte potencial nesse estudo:

Tenho medo, tenho pânico das situações - limite. Acho que escrevo sobre elas para exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes. (HILST, 2013. p.151)²

629

Falaremos então desse medo de Hilda, pois este enfatiza experiências-limite. As feridas precisam não ser esquecidas, é preciso que alguém as conte, assim como diz Diana Klinger em *Literatura e Ética* (2014), ao elaborar questões sobre uma “Literatura sem culpa”, não será a mesma dor, e ninguém disse que seria, mas, não caíra no esquecimento, pois é preciso que seja narrado, escrito, contado, assim como um levante, mesmo que de dor, e assim problematizado e por vezes esse que escreve precisa dizer, para não morrer.

A necessidade de comunicar-se com o outro, ou ainda, estar mais próxima do público leitor, impulsionaram Hilda Hilst a criar suas peças teatrais, possibilitando o não esquecimento para experiências - limite que, espalhavam-se no contexto histórico ditatorial do Brasil e, em nível global, a exemplo de Auschwitz, espaços em que narrar tornou-se uma aporia, todavia, rememorada através de uma das suas peças de teatro que move esse estudo, intitulado *As Aves da Noite* (1968).

Hilst intensificou-se na dramaturgia, com oito peças teatrais publicadas entre 1967 a 1969. Ao falarmos desse período, torna-se imprescindível a tarefa de refletir sobre a escrita pós – 64 e percebemos ainda que não por acaso Hilda, em meio a Ditadura Militar, escreve nosso texto em análise, que de certo modo, nos abraça na contemporaneidade, para dizer que a vida surge, continua, de pontos não específicos, ao acreditarmos que do pequeno como bem pensou Didi Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes*, é do pequeno que a vida resiste.

Será conveniente elencar também as proposições do ensaio *Poder e alegria: A literatura brasileira Pós-64 - Reflexões*, em *Nas Malhas da Letra*, escrito por Silviano Santiago:

1 Professora Mestre substituta da UNEB- Campus XVI Irecê.

2 MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2013. p. 151.

A violência pode ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pode ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial (SANTIAGO, 2002, p. 18).

As definições sugeridas por Santiago possibilitam um retorno a um cenário de dominação e, por vezes de impotência da sociedade. Mas, não de um desconhecimento da proposta política, por parte da literatura atuante e intitulada pelo crítico como pós- 64. Todavia, sabe-se que existia uma luta de palavras, com respostas emitidas, em sua maioria, através da violência ou abrupta repreensão a voz do povo e, de maneira geral, ofensiva a todo e qualquer instante, propenso a autonomia da sociedade e, em contrapartida da arte.

Como vimos a década de 70 problematizou, uma enorme censura, às várias formas de expressão da arte, para tanto, Santiago enfatiza:

A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle sublimar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisibilidade restringiram ai mínimo o universo de pensamento e o campo de ação do cidadão inconformado (e, entre eles, o do artista) (SANTIAGO, 2002, p.19).

Um consenso de invisibilidade sugere um apoio por parte dos meios de comunicação, em detrimento de uma camuflagem que, esconde a inconformidade de uma grande parte da população que, estiveram à mercê das propostas que foram compartilhadas, em sua maioria, na televisão, escondendo a real intensão ditatorial.

630

Contudo, porque Hilda Hilst escolhe o Holocausto e não expressamente a Ditadura Militar como contexto. Berta Waldman nos propõe uma primeira reflexão:

Seu interesse é amplo e, por isso mesmo, vago: denunciar o sofrimento e a aniquilação perpetrada por uns outros. Daí a ausência de dados referenciais. A escolha do campo de concentração e do Holocausto tem a ver com a inserção do Padre Maximilian e também com o desejo de construir uma alegoria através do mais terrível dos episódios de barbárie do século XX e fazer que esse episódio aluda a todos os demais, incluindo ai a ditadura militar brasileira, que remete ao momento presente em que a peça foi escrita. (HILST, 2000, p.27)

Um “vago” como estratégia que lhe desse respaldo para que a peça não sofresse censura, e ainda assim, esteve por muito tempo engavetada. Em meio a ditadura militar no Brasil, mais especificamente, em 1968, Hilda dedica-se a “exorcizar” suas sensações, diante das experiências – limite em voga. Entretanto, nessa experimentação, iniciada no espaço de Auschwitz ao qual sabemos ter sido mais um regime totalitário sob o comando de Adolf Hitler, possibilita associar ambos regimes, Ditadura e Holocausto como grandes demarcadores de barbáries e ainda assim resistência dos corpos que são posto como margem.

DAS PERSONAGENS: A MULHER

Poderíamos falar somente desta mulher que faz parte do grupo de pessoas escolhidas para o porão da fome, mas, é preciso antes dizer em quais condições ela entrou e o porquê de estar lá.

Nos apegaremos a pequenos instantes de contextualização que fazem de *As Aves da Noite*, uma produção contemporânea, pois atravessa fronteiras histórico-cultural e de maneira significativa, ainda se move, em latência por entre espaços, instantes.



Hilda Hilst articula em sua peça, o que acreditamos fluir em uma experimentação, e aqui temos uma experimentação de vida, atravessada por mortes, mais ainda assim vida. Para tanto, salientamos o contexto, enquanto acontecimento real e estrategicamente, dor que move a peça:

AUSCHWITZ, 1941

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no *Porão da Fome*. Figurava entre os sorteados o prisioneiro no 5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro de no 16670, se ofereceu para ocupar o lugar do no 5659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início, em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe (HILST, 2000, p.9).

Dos fatos reais (biográficos) dessa barbárie, sabe-se que, do campo de concentração em Auschwitz, um dos prisioneiros havia fugido, e, como castigo, era costume sortear qualquer um dos prisioneiros para definhar na cela da fome. Dessa forma, foram sorteados, cinco homens, para serem enviados para a morte, todavia, um desses, desesperou-se ao pensar na família. Nesse instante o Padre Maximilian ao acreditar, na sua inviabilidade física, para os trabalhos no campo, decide trocar de lugar como o prisioneiro que chorava.

O desejo foi aceito pela SS, e, o Padre Maximilian de nº 16.670 toma o lugar do prisioneiro nº 5.659. Visto como um ato de coragem e piedade, mas, que também sabe o padre que mais cedo ou mais tarde, diante das possíveis torturas que já estava exposto, a morte chegaria de qualquer modo.

Interessa-nos ainda ampliar o olhar para pequenas reverberações que vão aproximando o encontro com uma mulher:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse grande obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia (HILST, 2000, p.8).

Nessa experimentação poética, segue a peça de Hilda Hilst e, de maneira a externar esse possível encontro de dor, se faça possível, compreender os instantes poéticos dos personagens, em total desejo de resistir, viver, apesar da sentença de morte que foram submetidos.

No decorrer das ações, delineiam-se os perfis sociais que compartilham o espaço circular na cela da fome. Sobre o cenário Hilst, salienta:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90 mts. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.) Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões.

Nota

Idealizei o cenário de **As Aves da noite** de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões (HILST, 2000, p.7).

A forma cilíndrica imaginada por Hilst, irá ser de tamanha importância no desenrolar da peça. Assim sendo, a organização circular estará entrelaçada de forma simbólica ao que compete nossa investigação.

Haja vista, o dialogo dos personagens, o espaço, e mesmo o ato insano de condenação à morte lenta, estarem sendo projetados em modo circular. Ou melhor, de forma a sugerir um ato interminável, uma repetição, um ciclo, um ritual de encarceramento e certamente passível de repetição.

Na possibilidade de produção do teatro de Hilda Hilst, estarão a compor a peça, além de Maximilian, mais quatro personagens: um poeta, um estudante de Biologia, um joalheiro e o carcereiro e logo depois a mulher é incluída. Percebe-se nessa escolha que, apenas o Padre Maximilian, dispõe de nome, mas, para todo os outros personagens, restam titulações sócias, sinalizam o que ainda os aproximam do humano, profissões, materialidades, experiências de vida, compartilhadas como movimentos, sensações antes que a fome fale mais alto e que os instintos de sobrevivência atravessem o ser humano, pois quando se está com fome, só se deseja comer.

É chegado o momento em que uma convidada fará parte dos já prisioneiros que esperam vagarosamente pela morte. É certo que, não com pouca dor falaremos dela, e todas as mulheres sentiram no seu espaço mais íntimo sobre a ferida que agora tocaremos:

SS (Olhando pela pequena abertura) Então já começou a fedentina?
(Para o ajudante) Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar tudo isso são porcos iguais a eles. (Pausa. Delicado) Então, não querem uma mulherzinha para rastejar em cima de vocês? (Discreta risada de Hans) Nós ainda vamos arranjar, uma bela judia, uma cadela... E o padre de batina?
Como vai? De batina, Hans, na merda (Ri) de batina. (Ri) (HILST, 2000. p.22)

632

Sim, é sobre os restos que desejam que a mulher rasteje, e rastejar é também uma forma de humilhar, aproxima-la do animalesco, acreditar que dar-lhe adjetivos de animais. Não que o animal seja para quem devemos incluir o olhar de descaso, mas é nesse espaço que o machismo, esse espaço do opressor, com o que acreditamos ser uma veia autoritária como diz Lilia M. Schwarcz em *Sobre o Autoritarismo Brasileiro* (2019) opera.

Essa mulher judia, foi convocada a entrar:

Vozes, risos, ruído de chaves.
Carcereiro
As chaves.
A porta é aberta com suavidade. Demoram um pouco para entrar. Ouve-se o SS dizendo: “Você já vai ver, entra, você vai gostar”. Uma voz de mulher: “Mas para quê?”. Voz dos SS empurrando a Mulher para dentro da cela: “Entra!”. Entram, também, o ajudante e o SS.
Mulher (Timidamente) Boa noite.
SS (Gritando) Porcos! diga (acentua) porcos.
Mulher Boa noite (safanão pesado) porcos.
SS (Delicado, para os prisioneiros) Já é noite, sabiam? E a noite é feita prá que mesmo? (Risadas discretas de Hans) para o quê? (Muda o tom de voz para a Mulher) Vai. Primeiro o que está cagado. (Empurra a Mulher mas simultaneamente puxa) Não, não, primeiro o nosso amigo de batina. (Ri) De batina, Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (delicadamente) o amor. (Aproxima-se de Maximilian que o olha fixamente. Ameaçando, lentamente) Abaixa os olhos, abaixa os olhos... (Delicado) Então uma cade-la judia para passar a noite não é nada mau, hein? será que Deus não vai gostar? (Risadas discretas de Hans) Vai, sim...nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos... (Para a Mulher) Vamos, pelo menos dá um beijinho nele prá gente ver. (A Mulher hesita. O SS empurra violentamente a mulher na direção de Maximilian) Beija esse de batina, vamos! (A Mulher beija Maximilian, que lhe sorri) Ele está gostando, Hans! (Morre de rir) Ele está gostando! Quer ver que os porcos são até capazes de foder! (Ainda rindo dirige-se à Mulher antes de sair) Você fica. (A Mulher olha o SS como que interrogando) Você fica. (HILST, 2000. p.24-25)



Esse é o momento de entrada na cela, mas é também o encontro com os seres chãs, como pensa Georges Didi-Huberman em seu texto *Cascas* (2013), é também nesse espaço que se resiste, e em meio ao horror, humilhação e dor, e é nesse encontro com o que está “abaixo do nariz” que olharemos, para o que é degradante, para o que parece não brilhar.

A mulher fica e também torna-se uma das prisioneiras. Sabemos não ser sua primeira entrada em uma cela, como também não era a primeira vez que via corpos disformes, corpos que só querem viver, assim como muitas mulheres judias também estavam na mesma condição, humilhada, estuprada. Como bem enfatiza Hilda:

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:

- assim
- segura mais firme
- abre mais
- a cadela não abre
- merda
- isso, mete agora
- mas vai homem
- vai de uma vez
- merda, ela está morrendo
- depressa, depressa
- (Risadas, vozes, ruídos)
- tira ela daí agora
- (Ruídos) (HILST, 2000, p.47)

633

Sentimos dores, desesperos, indignação, e logo sabemos que é preciso não esquecer, é preciso não perdoar. Sabemos ainda que isso se repete a cada minuto no Brasil, em um país que de modo escancarado, no que compete ao discurso vigente torna vítima aqueles que foram os atores da ditadura no Brasil e os autoriza a chacotear do que vem a ser a dor, corpos, humanos, nós.

Então poderíamos pensar em *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto* (2018) da Judith Butler, quando em seu texto de abertura questiona a vida, da seguinte maneira: “O que é uma vida?” (BUTLER, p.14, 2018) E logo traz uma discussões sobre a precariedade da vida, em meio as guerras contemporâneas. Pensar o espaço do precário em que a vida surge, é ainda um espaço que devemos nos perguntar sobre como aprendemos essa vida.

E pensar em guerra contemporâneas nos remete essa guerra em transito, a uma pequena dose de democracia brasileira que logo se desfaz, uma guerra contemporânea, se movimenta, não é que se repita, muito pelo contrário, ela está aí, sempre esteve.

Há um certo pessimismo nisso, mas não tira nossa necessidade, potência de agir. Penso que as coisas chãs, tem força, e é nesse ser porco que assemelhasse ao indesejável, é bem esse, como diz os SS, é nessa mulher que rasteja, que nos encontramos mais uma vez com o que pensa Didi-Huberman, em seu texto *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), quando este discorda sobre a carta de Pier Paolo Pasolini a um amigo. Quando este comenta sobre o regime totalitário na Itália. Pasolini desacredita que haja sobrevivência, e que os vaga-lumes já não estão entre nós, no entanto, essa metáfora para os corpos em situações-limite são repensadas por Didi-Huberman, este o contraria e diz que os vaga-lumes não morreram, eles estão aí nas coisas pequenas, estão distante da grande luz, eles resistem.

Nós também estaremos resistindo, pequenas luzes, será preciso dizer, estamos e precisamos estar juntos, com essa mulher que Hilda inicia dizendo: “Mulher 30 anos, forte” (HILST, 2000, p.10). Não seria por

acaso, somente a ela esse adjetivo, e logo chama a atenção do leitor, sim porque estamos falando do que pode uma vida, e ser forte, mulher, judia, é de uma perfeita rebeldia.

É nesse espaço da rebelião que traçaremos possibilidades que nos remetem a uma continuidade, porque não acaba aqui, estamos sempre a procura, nesse lá e cá, da literatura contemporânea, nesse espaço de raros, instantes de fortes, a deriva.

Para essa mulher forte, continuamos, ela viu muitas coisas, esteve entre corpos, o que faria essa mulher, pergunta os que agora são companheiros de restos de vida e ela responde:

Mulher: (Lentamente. A princípio em tensão, depois adquirindo firmeza durante o relato) Nós usamos botas de borracha... e máscaras contra gás... mangueiras...

Mulher: O sinal para que lancem os cristais pelos respiradouros

Mulher: Pelas aberturas. Depois as aberturas são seladas.

Mulher: A cor é azul... A cor dos cristais é azul-ametista.

Mulher (Interrompe) Eles ficam depois olhando através do vidro das vigias.

Mulher: Depois... passa algum tempo.

Mulher: Eu... e outros... entramos depois de uns trinta minutos...

Mulher (Medrosa): Primeiro a gente... limpa o sangue...e as fezes.

Mulher (Agoniada): Depois separamos os corpos.

Mulher: Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...

(Agoniada) Como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta

de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro.

Mulher (Sôfrega) Eu quero viver, eu quero viver... é mais forte do que tudo. (O Carcereiro cospe na mulher) Mas eu sou como vocês, eu sou como vocês. (Para o Carcereiro) Eu sou igual a você! (HILST, 2000, p.37)³

634

Viver é antes de tudo sobreviver, é o instante máximo, sim, “é mais forte que tudo”. A mulher que fazia a limpeza dos corpos: arrastar, juntar, olhar, construir uma pirâmide, uma pirâmide de sangue. Essa cena tem cheiro, cheiro de sangue, sentimos calafrios e sabemos ainda que em meio a tanta morte, em uma não vida, a única vontade que se tem é sobreviver.

Se acionarmos nesse ínfimo possível de resistência a tudo que foi ofertado, a essa morte assistida que ainda assim a Mulher deseja no seu mais profundo resistir, acreditaremos que arriscar-se é também modos de sobreviver.

CONSIDERAÇÕES: ARRISCAR-SE

Ariscar-se a não suportar. Mas como não? É preciso insistir, estar além da expectativa, ser vaga-lume, estar sobrevivendo vai de encontro a tudo que nos mata.

Pensaremos então na pergunta que dá nome a esse texto, e logo falaremos: a aporia da morte e vida nos conta sobre ir sobrevivendo, pode o instante máximo ser nossa potência, e é nessa materialidade da matéria física e biológica viva que compreendemos o que pode a vida, nessa cesura de sentidos.

Pensar nesse corpo de mulher que de maneira degradante, só poderia querer morrer, e nesse espaço de precariedade da vida, esta deseja com a maior das forças ficar viva, mesmo que entre corpos, mesmo que sentindo o esfacelamento de um dos seus, esse que também nos inclui. Essa dor que precisa ser sentida por todos para que compreendam de vários tons, o que grita nos porões da fome, o que range longe na voz de mulheres vítimas da sua própria condição “ser mulher”. É antes de tudo um levante, um estágio

3 Utilizei-me apenas das falas da mulher, fazendo um recorde do diálogo com outros personagens.



de insubmissão, nesse espaço permeado pela ideologia muito bem elaborada pela Simone de Beauvoir quando essa diz que “o mundo sempre foi dos machos” como frase que demarca a capa de seu livro.

Sobreviver é antes de tudo uma força forte, e é nessa mulher forte que Hilda nos convida a refletir, de modo não menos importante, e pela sabidamente sentença redonda a vida pode ser vida, a vida pode ser e estar também no que temos de instante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. IN: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009b. p. 55-73.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. Tradução: Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Cascas*. In: Revista Serrote, n.13, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Edição n. 13, 2013.

HILST, Hilda. *As aves da noite* In: *Teatro completo*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2007.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.



HOMEM OU MULHER?: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA E SEUS PAPÉIS SOCIAIS EM LUIZA-HOMEM DE DOMINGOS OLÍMPIO

Maria de Fátima Gomes Ferreira¹

Sarah Pinto Holanda²

Suene Honorato de Jesus³

INTRODUÇÃO

Sob a luz dos estudos de gênero e sobre a o romance, temos como objetivo observar as personagens femininas presentes em *Luzia-Homem* e seus papéis sociais em contraste com a sociedade atual, em especial, a personagem Luzia.

Em primeiro momento, faremos uma breve análise da narrativa, observando as construções estéticas naturalistas e como estas estão impressas na narrativa e como apresentam problemáticas sociais que extrapolam o tempo em que é publicada.

Em seguida, vamos analisar a construção da personagem Luzia e a forma como são retratadas as questões de gênero, raça e classe dentro da narrativa e como interpassam a protagonista colocando em debate o seu destaque como uma mulher ficcionalizada que foge aos padrões que são estabelecidos sobre os corpos femininos.

Dessa forma, mergulhamos ainda em reflexões sociais contemporâneas suscitadas a partir da narrativa e seus impactos em nossa análise literária, como os papéis sociais que são impostos às mulheres, a binariedade de gênero que é sustentada por um sistema de gênero patriarcal e machista, assim, como as questões que envolvem raça e classe.

LUZIA-HOMEM, UMA OBRA ATEMPORAL

Luzia-Homem, obra naturalista publicada pela primeira vez em 1903 por Domingos Olímpio nos traz, dentro de suas inúmeras camadas que se agrupam como uma espécie de cebola, questões sociais que atravessam o tempo quando faz o delinear do ambiente em que se insere, o sertão cearense. Através da perspectiva de camadas discursivas e narrativas, percebemos duas divisões na estrutura da obra que são:

No primeiro momento, o romance, amientado na cidade cearense de Sobral, nos apresenta o seu mote principal, a trajetória da retirante Luzia, mulher trabalhadora que luta contra a miséria, e a sua relação romântica com Alexandre, um sertanejo que aparece como um amigo que lhe ajuda na lida do cotidiano. Essa relação de Luzia e Alexandre nos conduz por dentro narrativa, é por meio dela que vamos ter acesso as demais problemáticas que serão pautadas pela narrativa, como por exemplo, os assédios que Luzia sofre pelo personagem Capriúna. Temos então, uma história que se baseia nas relações de Luzia com as demais personagens que sustentam o texto, para além de Alexandre, são elas, sua mãe Dona Zefa, Teresinha e

1 Tem como nome social Fafá Gomes Ferreira e é graduando em Licenciatura em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará e Bolsista-Monitor do Departamento de Literatura no Programa de Iniciação à Docência.

2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

3 Orientadora: Professora na Universidade Federal do Ceará vinculada ao Departamento de Literatura (DL - UFC)



Capriúna. A prosa atinge seu ápice no momento em que Alexandre é preso por meio de armações de Capriúna, assediador de nossa heroína, e segue seu desenrolar até seu feminicídio.

Apresentado o casal protagonista, a narrativa nos conduz, usando uma linguagem regionalista, a uma ambientação típica do sertão cearense solitário, seguindo o modelo do romance de seca que se desenhou, no Nordeste, entre o final do século XIX até os anos 30 do século XX. Expressa por meio das personagens que carregam em si, como heróis, o retrato da dura realidade baseada na fome e na miséria, uma sociedade segregada.

Nessa perspectiva, o estudioso da literatura cearense, Rodrigo Marques nos diz que

A questão de ordem interna e as exigências do pensamento determinista (na maioria das vezes muito mais política do que científica) impuseram a Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio uma narrativa com heróis e heroínas saídos da seca, ao mesmo tempo que, segundo ao modelo da época, abriam espaço para criminalizar uma outra parcela das vítimas da estiagem (MARQUES, 2018, p. 129)

Dentro dessa perspectiva, podemos observar mais atentamente, dentro da tessitura do texto, temas como a seca, a miséria, o êxodo rural, o assédio, o racismo, o impacto do capitalismo na sociedade e nas divisões sociais de classe, os saberes populares, a violência doméstica, a divisão de papéis sociais de acordo com o gênero das personagens, a criminalidade junto a um projeto de encarceramento, o feminicídio etc.

Na virada do século, a literatura brasileira vivia um momento de transição, em especial no nordeste, dos romances de “seca” para um naturalismo que se volta ao regionalismo nordestino e que nos trazem narrativas semelhantes ao texto de Olímpio. Sobre isto, Rodrigo Marques afirma que

[...] Na segunda metade do século XIX, a narrativa longa, cada vez mais, inclinava-se para a pesquisa social, com processos experimentais que aglutinavam argumentos estéticos, políticos, sociais e científicos simultaneamente.” (MARQUES, 2018, p. 123).

A obra de Domingos Olímpio nos coloca diante de reflexões que extrapolam a temporalidade de sua escrita, nos faz repensar as questões sociais e a forma como se apresentam ao longo do tempo vivido pela sociedade até nos encontrarmos com no período atual e olhar através de folhas translúcidas a transposição de teorias que se mostram remodeladas, mas que trazem em seu cerne uma problemática central que se apresenta por meio de uma sociedade ocidental sustentada no patriarcalismo. Não é possível afirmar que estas reflexões foram trazidas pelo próprio autor de forma consciente e é exatamente por isso que a atemporalidade da obra mostra-se de forma “fantástica”.

Partindo da observação das inúmeras camadas em que a obra se apresenta e com mais objetividade nas questões sociais, podemos nos debruçar com mais atenção na personagem Luzia e nas formas como a realidade de uma sociedade sertaneja reverbera em sua construção.

LUZIA E A BRAVURA DE TRANSGREDIR

Filha única de mãe doente, Luzia, a heroína do romance, tem sua trajetória marcada pela miséria. Luzia, logo no início da obra é definida como pertencente da classe trabalhadora e como uma mulher que rompe com os padrões sociais ao trabalhar na construção de uma penitenciária. Podemos perceber tais características na delimitação da personagem presente no segundo capítulo:

Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio,

a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas. (OLÍMPIO, 1983, p.3)

Podemos perceber, ainda, em outro trecho a reiteração desse perfil de uma Luzia trabalhadora do campo e de uma transgressão do seu papel social como mulher:

Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimbas; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade. (OLÍMPIO, 1983, p.28)

Dentro do contexto histórico que a narrativa retrata, as mulheres têm um papel social muito limitado, ainda mais se elas estão em um espaço em que a binariedade de gênero se encarrega de suas atribuições.

Luzia, que é designada como Luzia-Homem, vive dentro de uma sociedade que sempre a teve como uma pessoa nascida homem, como um erro na natureza, uma aberração. Por de trás dessas determinações temos uma mulher que é atravessada pela solidão e pelos infortúnios de ser alguém fora dos eixos sociais normativos.

638

Dentro dessa mesma perspectiva, temos uma personagem que transita o tempo inteiro no que a sociedade caracteriza como homem e como mulher. Luzia atravessa os limites com uma natureza que espanta os demais seres sociais que habitam a narrativa, carrega em si uma força descomunal para os parâmetros impostos às mulheres e com isso consegue outras atribuições. No entanto, sua força não vale de nada quando subjugada e assediada pelo personagem Capriúna.

Sabemos que Luzia é uma personagem feminina. Essa constatação parte de diversas afirmações dentro do texto de Olímpio. Um momento chave disso é quando a personagem Teresinha vê o corpo de Luzia enquanto elas tomam banho juntas em um mesmo local.

- Não tenha receio, sa Luzia. Sou eu - disse Teresinha, atirando o pote sobre a areia - Vim também lavar-me com a fresca. É tão bom, neste tempo de calor, poder molhar o corpo... - Dê-me a camisa por favor - suplicou Luzia, transida de pejo, apontando para a roupa amontoada. Teresinha não despregava dela os olhos, em êxtase de admirativa curiosidade. Deu-lhe a roupa, e, despindo-se sem o menor resguardo, banhou-se rapidamente. - Você tem vergonha de outra mulher, Luzia? Eu, não. Não sou torta, nem aleijada, graças a Deus ... Vestida a camisa que se lhe amoldou ao corpo molhado, como leve túnica de estátua, Luzia não ousava erguer os olhos, tão confusa e perturbada estava. - Agora sou sua defensora - continuou a outra torcendo os cabelos ensopados - Hei de punir por você em toda parte, porque vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão! ... Sabe? Outro dia estava numa roda conversando sobre moças que não há nenhuma honrada para aquelas línguas danadas, Falou-se de você e o Crapiúna, que estava ouvindo, disse que, por bem ou por mal, lhe havia de tirar a teima. (OLÍMPIO, 1983, p. 11)

Temos aqui a ilustração objetiva do receio de Luzia para com seu corpo e a afirmação sobre a identidade de gênero de Luzia. Essa passagem específica do romance nos traz uma reflexão muito mais simbólica a respeito das violências que Luzia é submetida no decorrer da narrativa.

Cotidianamente, as mulheres são circunscritas em uma concepção violenta e restrita como uma oposição de todas as qualidades dos homens. Dessa forma, são tidas como delicadas, assujeitadas e violentadas como uma forma de enunciar que seus corpos não lhes pertencem. Por outro lado, temos também as



violências submetidas aos homens a partir da ideia de que para haver masculinidade é necessário o ato de praticar violências. Estas práticas são na maioria das vezes proferidas aos grupos pertencentes a uma minoria social.

Dessa maneira, Luzia é legitimada como mulher dentro da narrativa através dos olhares de outrem e por meio de violências cotidianas. Em primeiro momento tem-se o desejo dos homens sobre o corpo de Luzia, que apesar dos músculos com delineações másculas, carregam também a beleza tônica de mulher. E é por meio de todas essas violências que a narrativa mostra as características femininas de Luzia, características essas que são marcadas na oposição à força que culturalmente pertence aos homens, como ilustra o trecho “Sob os músculos poderosos de Luzia-Homem estava a mulher tímida e frágil, afogada no sofrimento que não transbordava em pranto, e só irradiava, em chispas fulvas, nos grandes olhos de luminosa trevas” (OLÍMPIO, 1983, p. 9).

É importante observarmos o contexto social em que as mulheres estão inseridas e como a narrativa nos traz esse retrato que contrapõe a personagem principal. As mulheres ao longo dos anos subsistem na história como seres designados ao ambiente privado, designados aos afazeres domésticos e tendem a ter suas existências limitadas a um único propósito, a procriação. Sobre isto, Rita Terezinha Schmidt nos diz que:

A única posicionalidade possível para o sujeito feminino é pela normalização alcançada na catexia heterossexual e procriativa, que pressupõe a repetição da estrutura que o encerra, pois significa reencenar o lugar paradigmático da Mulher/Mãe. (SCHMIDT, 2017, p. 178)

Nessa perspectiva, temos em Luzia um sujeito que está para além das demarcações sociais às mulheres, apesar de cumprir com algumas características que são impostas, como cuidar de sua mãe e dos afazeres cotidianos. No entanto, Luzia não se resume a isto, e é condenada por tal ato. Sobre tal questão sobre a função social baseada em gêneros binários, Giorgia Domingues afirma que

As construções culturais em torno do feminino e do masculino legitimaram a identidade, o espaço físico, o papel social e político de cada sexo. Assim sendo, instituíram-se modelos assimétricos nos quais o sexo feminino foi caracterizado como frágil, emotivo e maternal enquanto o sexo masculino foi constituído culturalmente como forte, racional e dominante. (DOMINGUES, 2008, p. 4)

Por esse prisma podemos reiterar que a obra de Olímpio nos traz a um ponto de reflexão que não se esgota no período estético em que está colocada, é uma obra que carrega uma narrativa que permanece estabelecida dentro da sociedade atual. Com isto, propomos mais uma reflexão a respeito da personagem Luzia e seus impactos sociais a partir do debate sobre sua raça e de como isso reitera uma das violências que a heroína é submetida.

Em momentos específicos da obra, temos a própria voz de Luzia colocando-se como uma mulher não branca. Temos um diálogo entre Luzia e Matilde, em que Luzia propõe vender seus cabelos para ter como pagar um trabalho para descobrir quem cometera o ato que colocou Alexandre na cadeia. Luzia diz “Faça-me esta esmola, minha dona, Veja, não é para me gabar, parece cabelo de branca... Pegue, não tenha nojo...” (OLÍMPIO, 1983, p.41). É interessante ver como se constrói a ideia de raça dentro da narrativa, vem de uma forma não expressa como em outras que a antecedem. E ainda, no trecho em que Luzia fala sobre sua relação com a Alexandre em um diálogo que ela diz “Eu não poderia exigir que ele me pagasse alguns serviços de amizade, ligando-se a mim, ele um moço branco, eu uma pobre mulher de cor, sem eira nem beira” (OLÍMPIO, 1983, p.65)

Alguns outros debates surgem ao pensamento quando nos debruçamos sobre a narrativa de *Luzia-Homem*, e analisamos com olhares contemporâneos, os escritos que antecedem inúmeras reflexões que só chegam ao ocidente tardiamente por meio de teorias formuladas. Alguns estudiosos já fazem perguntas

que extrapolam o tempo em que a obra está inserida, no entanto, não perdem sua validade, não há prejuízo semântico da narrativa em questão se em nossas cabeças surgem perguntas acerca da sexualidade de Luzia e acerca de sua identidade de gênero, como fez Amara Moira em um de seus artigos à revista Pernambuco em que pautou a obra.

Com isso, queremos propor à diante uma reflexão que a obra suscita sobre uma sociedade binária a partir da personagem Luzia-Homem e trazer à luz a discussão em torno de um sistema binário de gênero.

Não queremos com isso extrapolar os limites que a narrativa nos dá sobre essas questões, mas utilizá-la para fazer esse exercício de reflexão. Pensando nisso, evocamos um raciocínio de Moira quando a mesma se pergunta sobre anacronismo, chegando à conclusão de que mais anacrônico que utilizar dessas narrativas para tais reflexões é deixar que o tempo as soterre.

HOMEM OU MULHER? LUZIA-HOMEM E A SOCIEDADE BINARISTA

O ocidentalismo nos dividiu entre homens e mulheres, a escrita da história de gênero no contexto brasileiro tem perpassado por entre estes dois gêneros e somente. Há uma segregação social em curso que é baseada nesse sistema, um sistema que dita papéis sociais de acordo com genitálias e não somente, imprime, ainda, na história, modelos de comportamentos e extrai uma serventia social que se delimita com base nos estereótipos. Giorgia Domingues afirma que

Através das diferenças biológicas existentes entre eles (o feminino e o masculino) era possível classificar os papéis sociais e políticos dos homens e das mulheres. Embora as características biológicas tenham sido utilizadas como suporte de distinção entre os papéis sociais femininos e masculinos, as construções hierárquicas e as relações de poder não foram ordenadas pela natureza, mas, pela sociedade. (LUZ apud DOMINGUES, 2008, p. 4).

640

O texto de Domingos Olímpio trabalha dentro dessa perspectiva, retrata uma sociedade binarista que impõe ao corpo de Luzia um estereótipo de gênero baseado na forma como a personagem comporta-se. Seu corpo e sua vivência são divididos conforme esse binário de gênero, de forma que atribui à Luzia uma espécie de codinome que demonstra bem essa problemática. Conhecemos a personagem como Luzia-Homem, como “um desses erros da natureza” (OLÍMPIO, 1983, p. 10).

Ao longo da obra, podemos observar inúmeras imbricações com discussões e vivências atuais do mundo contemporâneo. Os corpos que saem dos limites da cisheteronormatividade são lidos e apontados como aberrações e erros da natureza, como aponta a narrativa, que devem ser colocados para dentro do “cistema”⁴. Como podemos observar em “essa gente maligna que faz pouco de mim, essa gente desalmada que me persegue como se eu fora uma excomungada ou um bicho brabo.” (OLÍMPIO, 1983, p. 27), Luzia é perseguida por ser um corpo e um indivíduo destoante dentro daquela sociedade retratada.

Como dito antes, essas divisões sociais não são apenas meras marcas que se estabelecem sobre os corpos, são parte de um sistema que funciona como um provedor de desigualdades que se baseia no binário que caracteriza indivíduos dentro de estereótipos que mantêm as disparidades sociais, como por exemplo, atribuir sobre os corpos das mulheres uma semântica de características que supostamente as fragiliza. Sobre isso Giorgia Domingues reitera:

4A palavra cistema é uma denominação que a população trans* utiliza no Brasil que corresponde ao debate sobre o sistema cisheteronormativo. Utiliza-se a palavra cis (cisgênero) em oposição ao significado de trans* (transgêneros, transsexuais etc).



A distinção biológica existente entre homens e mulheres propiciou a formação efetiva dos papéis femininos e masculinos. O corpo da mulher refletia sua função social de mãe e educadora, por esse motivo ela devia voltar-se à esfera privada e aos afazeres do lar. O corpo do homem, por sua vez, afirmava seu papel de progenitor e dominador do espaço público. (DOMINGUES, 2008, p. 4).

Podemos observar com mais atenção em um dos trechos da narrativa essa cisão e delimitação no que corresponde aos estereótipos de gênero e seus papéis sociais “Ah! Os homens nada desculpam; não perdoam... são vingativos porque não são capazes de querer bem como nós, que, por eles, esquecemos tudo” (OLÍMPIO, 1983, p. 108). Temos aqui uma explícita categorização dos homens como incapazes de suprir sentimentos afetuosos, homens que foram/são brutalizados diante da sociedade. E ainda, sobre os homens, temos um momento em que Alexandre é repreendido pela própria Luzia por chorar quando é preso e encontrasse com ela na cadeia em uma visita. “grossas lágrimas lhe deslizaram pelas faces tostadas, embebendo-se na barba crespa e aloirada. – Seja homem, Alexandre – disse-lhe então a moça.” (OLÍMPIO, 1983, p. 27).

Dentro dessa divisão, percebemos ainda como as relações de poder se reverberam dentro do espiral de opressão do sistema, em que as mulheres estão sendo ao longo da história subjugadas por carregarem um corpo marginal. Sobre isto, Preciado afirma que “Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução”. (PRECIADO, 2014, p. 26). Ainda, sobre esse sistema de opressão que se sustenta a partir do estereótipos de gênero, temos um trecho da obra que nos sugere a reflexão sobre como a sociedade é permissiva com os homens e proibitiva com as mulheres em relação aos seus comportamentos, “Em homem nada pela, mas, em moça, tudo tisma.” (OLÍMPIO, 1983, p. 62).

O texto de Olímpio nos suscita uma discussão que se coloca em voga nos tempos atuais, seria Luzia homem ou mulher? Seria Luzia a consolidação da ofensa “macho-fêmea”? Ler o texto e habitar essa sociedade atual nos faz repensar as narrativas e suas construções. O que a caracteriza como mulher e o que lhe opõe a ser um indivíduo que não é homem? A genitália de Luzia apontada pela personagem Teresinha?

641

Todas essas perguntas são reflexões que pairam e não podem ser respondidas, mas, o texto exerce seu papel de continuar vivo e ultrapassando o tempo, o que, sem dúvidas, nos permite, ainda, as análises.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É imprescindível que nossos olhares e voltem para a literatura e enxerguem com isso um potencial de debate social que está presente nas narrativas, até mesmo, faz-se necessário, uma espécie de revisita aos textos clássicos na busca de compreensão dos pensamentos expressos a partir da estética do período em que estão localizados e utilizá-los como objeto de estudos que reflitam sobre o nosso próprio tempo.

A obra de Domingos Olímpio nos suscita uma reflexão constante sobre os papéis sociais que estão sendo impostos aos indivíduos por meio de um sistema cisheteronormativo, assim como tem agido o sistema capitalista em seus pilares de opressão que se sustentam a partir das raças, gêneros e classes sociais. E assim, mostra-se fundamental no contexto atual em que vivemos como um objeto material de observação sobre nossa realidade.

Por fim, findamos essa análise com a perspectiva de que a obra *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio muito tem a contribuir quando estamos em busca de personagens femininas fortes e que carregam em si o movimento de romper com o que é empregado às mulheres para além da ficção.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, Natália Silva. *Luzia-Homem: A construção de simulacros identitários*. Fortaleza, 2014.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de Livros Escolares LTDA, 1975.

DOMINGUES, Giorgia de M. *Mulheres-Homens?*. Florianópolis, 2008.

JESUS, Milena Santos. A transposição do ethos masculino para a figura feminina de Luzia-Homem em Domingos Olímpio. In: *Revista Anagrama*, Ano 5 – Edição 2, 2012.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 2018.

MEDEIROS, Márcia Maria de. Mulheres Viris, mulheres monstruosas: Apontamentos sobre o romance Luzia-Homem. In: *Em tempo de histórias*, Brasília, 2015.

NÓBREGA, Francisca Vânia Rocha. Diálogo entre sujeitos: Luzia-Homem, uma questão de gênero. In: *Revista Compartilhando Saberes*, Paraíba.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. Texto integral estabelecido por Afrânio Coutinho e Maria Figueiras; 9.ed., São Paulo: Ática, 1983.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo, N-1 Edições, 2014.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2017.



ECOS E GRIFOS: RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria Edilene Justino¹

INTRODUÇÃO

A escrita de autoria feminina, para além do conforto do que hoje conhecemos por tipos e gêneros textuais literários e não literários, há séculos vem sendo posta em evidência. E assim, por meio de mãos de mulheres brancas e negras, em uma movência por vezes tímida, por vezes mais audaciosas, construíram-se caminhos de autoafirmação identitária, de resistência e de liberdade, via linguagem escrita ao longo dos séculos. Desta feita autoral destacaram-se, por exemplo, Sor Juana Inés de la Cruz (1651 – 1695), Olympe de Gouges (1748 – 1793), Kate Chopin (1851 – 1904) e as brasileiras Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917), Auta de Souza (1876 – 1901) e Julia Lopes de Almeida (1862 – 1934), que atentas as peculiaridades de sua época, traçaram grifos que geraram ecos da voz-autoria feminina ainda ecoantes.

Para as teorias feministas, “não existe uma identidade única para as mulheres”, visto que muito há de peculiar nas formas como as mulheres brancas e negras lidam com as questões cotidianas que demandam rompimento com as subordinações de outrora. Evaristo (2005, p.204) mostra que “investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro”, e que as “imagens nascidas desde uma sociedade escravocrata, perpassam, [...] pelos modos das relações sociais brasileiras” (EVARISTO, 2005, p.204).

643

Nesta perspectiva do rompimento dos silêncios e das insubordinações via escrita, como estratégia de resistência, têm-se as escritoras afro-americanas: Alice Walker e Toni Morrison, e as brasileiras: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, dentre outras que, para além da descoberta de si e da afirmação de suas identidades, remetem à reflexão acerca da autoria feminina negra apresentada por Evaristo (2005, p. 206) da seguinte maneira: “o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas”, e ainda que “toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se torna o *lugar da vida*” (EVARISTO, 2005, p. 206).

Neste interim de luta-resistência, mulheres negras cujas vozes se projetam poeticamente nas Américas afora, representadas por nomes como; Juana Inés, Alice Walker, Noémia de Souza, Audre Lorde, Aline França, Auta de Souza, Elisa Lucinda, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Miriam Alves, Sônia Fátima Conceição, Tatiana Nascimento, dentre outras tantas poetisas, com suas temáticas multifacetadas, vem nos instigando a adentrarmos no universo poético afro-feminino via percepção interseccional que leva em conta, as particularidades das mulheres de outrora às da contemporaneidade, considerando gênero, raça, classe social, dentre outros aspectos/dispositivos de interceptação da liberdade das mulheres.

Diante do exposto e da importância da poesia de autoria afro-feminina contemporânea, a partir da análise interseccional dos poemas *Vozes-Mulheres* e *Inquisição*, de Conceição Evaristo, fundamentada na teoria de gênero, e nas teorias feministas, pretende-se contribuir com a continuação dos estudos de gêne-

¹ Bolsista CNPq e aluna regular no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Esse trabalho trata-se de um recorte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento denominada *Estigma, Erotismo e Feminino em Vozes Guardadas, de Elisa Lucinda*, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª **Liane Schneider** do (PPGL/UFPB). **E-mail:** edilenejustino@gmail.com (PPGL/UFPB)

ro, utilizando como *corpus* a poética afro-feminina-brasileira, bem como o desenvolvimento dos estudos e pesquisas fundamentados na poética evaristiana.

POÉTICA AFRO-FEMININA, FEMINISMOS, INTERSECCIONALIDADE.

Ao falarmos das tantas formas de estereotipização das imagens, corpos e falas das mulheres negras brasileiras, é *mister* considerar que, para Augel (2007, p. 01), “o homem e a mulher negros sabem o quanto sua aparência incomoda e os segrega num mundo centrado nos valores “brancos”, e ainda que “a exaltação dos atributos físicos tipicamente negros é mais um recurso para a desconstrução das afirmações” e “que negam o negro em sua totalidade, que procuram destituí-lo de seu fenótipo, ao considerá-lo negativo ou inferior aos padrões de beleza arianizada” (AUGEL, 2007, p. 01-02).

No entanto, para além da necessidade de se romper as barreiras das tantas formas de discriminação elencadas e destinadas aos sujeitos negros, as mulheres negras em especial, para quem essa carga de representação simbólica, recheada de negatividade, é ainda maior, felizmente, tem encontrado respaldo na arte literária, na arte poética em especial, visto que “a poesia rejeita essa visão negativa do seu exterior e passa a enumerar suas características físicas, invertendo-lhes a simbologia, emprestando-lhes um valor positivo” (AUGEL, 2007, p. 01-02). Pois, para Audre Lorde (1976- 1984) “a poesia é a nossa forma de ajudar a dar nome ao inominável para que ele possa ser pensado”, nos salvando das inexistências.

No texto *A Mulher Negra na Poesia Afro-Brasileira*, a pesquisadora Elisalva Madruga Dantas (2005, p.119) lista textos de poetas africanos e afro-brasileiros que, ao longo dos tempos, traz o “enfoque poético, tendo em vista principalmente os valores que estão por trás da configuração da imagem da negra”. Dentre os quais estão os poemas: *Negra* (1884), de Cordeiro da Mata, e *A Negra* (1916), de Caetano da Costa Alegre. De modo que, a partir de então, “passa a mulher negra a ser trazida à cena, não mais por seu aspecto sedutor, mas por sua condição de vítima maior desse processo de exploração” (DANTAS, 2005, p.122). Os poemas *Mamã Negra (Canto de Esperança)*, de Viriato da Cruz, e *Mulher Negra* (1961), de Alexandre Dáskalos, conforme afirmação de Dantas (2005, p.124) “embora a graça, a sedução, o encanto, a dor, a alegria continuem presentes na configuração da imagem da mulher negra, na produção poética africana, o que assoma é uma imagem de mulher mais autônoma, participe da vida de modo mais igual”, como se aprecia no poema *1ª Canção para Luanda depois da Vitória*, do angolano João Melo.

Quanto aos poetas afro-brasileiros Dantas (2005, p. 124) diz que “semelhante ao que ocorre nas literaturas africanas de língua portuguesa, a graça, o encontro, a sedução, a opressão, a reificação são traços também explorados pelos poetas brasileiros na construção da imagem da mulher negra” e ainda “que, só a partir do Romantismo, começa a emergir no cenário literário nacional, desaguando com força na obra de poetas como Jorge de Lima” (DANTAS, 2005, p. 124). A autora segue mostrando que o poema *Essa Negra Fulô!* (1928), de Jorge de Lima, destaca as “relações de poder que envolvem o sinhô, a sinhá e a mucama. Opressão, autoritarismo, sedução, emergem como pilares que sustentam essas relações” (p.125). E o poema *Dona Chica* (1928), de Raul Bopp, com aspecto de sedução da negra, enfoca a forma cruel com a qual ela (a negra) era tratada por sua senhora.

Tem-se ainda o poema *Outra Nega Fulô* (1960 – 1979) de Oliveira Silveira, reescrita do poema *Nêga Fulô*, agora, com o compromisso de tirar a negra da condição de objeto sexual, alcunha social erguida pela branquitude, e reapresentá-la a partir de seu lugar-espço de negra ensimesmada, construtora de seu próprio destino, rompendo com as predestinações da poética determinista do poema original (DANTAS, 2005). No entanto, evidencia-se que, tanto na poética africana quanto na afro-brasileira, embora se alcance mudanças na construção da imagem da mulher negra, retratada nos poemas escritos a partir do Romantismo, mas os poemas apresentados por Dantas, sobre a mulher, foram construídos da perspectiva masculina, de quem fala segundo a forma como percebe a mulher e não da perspectiva da própria mulher que fala de e por si mesma.



Em *O feminismo é para todo mundo*, hooks (2019, p.166 – 167) enfatiza que “o feminismo, como movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão, está vivo e passa bem”, com tal afirmação a autora mostra o quanto o movimento tem significados positivos frente às mudanças de perspectivas do ser e do agir de muitas mulheres após seu surgimento, visto que é um forte aliado na promoção da autor-reflexão. Em *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, Heloísa Buarque de Hollanda (2018, p.242) mostra que “as diferenças entre as mulheres e as demandas específicas que as diferenças propõem são grandes e há muito se manifesta política ou teoricamente”, isto para enfatizar que os feminismos são múltiplos, mas que especificamente na quarta onda, o feminismo negro e o transfeminismo foram os que mais ganharam visibilidade.

Cada vez mais novas áreas do saber humano têm reeditado o conceito e o sentido deste movimento político necessariamente encabeçado por mulheres, o(s) feminismo(s) que não é “anti-homem” (hooks, 2019), mas, sobretudo, antissexista! Desta perspectiva e de modo mais amplo, “o feminismo é [...] o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado” (TIBURI, 2019, p.12).

Em *Quem tem medo do feminismo negro?* Djamilia Ribeiro (2018, p.51) argumenta que “o feminismo negro começou a ganhar força a partir da segunda onda do feminismo, entre 1960 e 1980, por conta da fundação da *National Black Feminist*, nos Estados Unidos, em 1973”, e ainda “porque feministas negras passaram a escrever sobre o tema, criando uma literatura feminista negra” (RIBEIRO, 2018, p.51). Ela nos convida a perceber que, “bem antes disso, mulheres negras já desafiavam o sujeito mulher determinado pelo feminismo”, registrando-se assim, não apenas a ideia da mulher negra como “o outro do outro” (KILOMBA 2012 *apud* RIBEIRO, 2017, p. 38), na categoria de gênero, mas como as que necessitam transpor barreiras até mesmo dentro do próprio feminismo.

Carla Akotirene (2018), em *O que é Interseccionalidade?*, afirma que o termo *Interseccionalidade* foi cunhado pela afroamericana Kimberlé Crenshaw, em 1989. Ancorada na Teoria Interseccional, Akotirene (2018, p.58) mostra que “a interseccionalidade é, antes de tudo, lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais”. Viu-se que “a interseccionalidade baseada no feminismo negro conta dos porquês de mulheres brancas poderem representar judicialmente as mulheres de cor, bem como os homens negros poderem representar toda comunidade” (AKOTIRENE, 2018, p. 59).

Essa nova forma teórico-metodológica de dar visibilidade a um maior número de possibilidades, ao lidar com as demandas opressivas que acometem a mulher negra, além de ter passado a ser utilizado indistintamente, tem sido bastante apreciado por ativistas e pensadoras feministas; a esse respeito, Ribeiro (2018, p.47) argumenta que “o movimento feminista precisa ser interseccional, dar voz e representação às especificidades existentes no ser mulher”, visto que “se o objetivo é a luta por uma sociedade sem hierarquia de gênero, existindo mulheres que, para além da opressão de gênero, sofrem outras opressões, como racismo, lesbofobia, transmisoginia”, tornando-se urgente incluir e pensar as intersecções como prioridade de ação, e não mais como assuntos secundários” (RIBEIRO, 2018, p.47).

A perspectiva interseccional enquanto ação, no contexto do feminismo negro, revela um caminho possível de reflexão sobre as formas como as peculiaridades de ser mulher, mulher negra em específico, pelo maior número possível de meios, podendo a poética de autoria feminina negra evaristiana ser um condutor de reflexão sobre tais desvios ou caminhos de resistência, como se verá na apreciação dos poemas a seguir.

“INQUISIÇÃO”: QUANDO ELAS FALAM INCOMODAM MUITA GENTE!

Se para alguns homens é custoso aceitar que as mulheres brancas são tão, ou ainda mais intelectualmente talentosas e competentes quanto eles, imaginem a proporção desta dificuldade quando a mulher

em questão é a mulher negra?. Assim, está posto o cenário e lançado o desafio de se compreender a medida de significação que há na voz-escrita de uma escritora-negra que afirma: “o nosso campo para semear é vasto e ninguém, além de nós próprios, sabe que também inventamos a nossa Terra Prometida” (EVARISTO, 2017, p.107).

A partir das percepções de Sílvia Federici, em *Calibã e a Bruxa* (2017), somos convidados a refletir acerca do genocídio feminino que reprimiu a sexualidade, acusou, incriminou e demonizou as mulheres à época, proibiu-as nas lutas coletivas e exterminou a tantas na América e na América Latina. De posse desta memória revisitada pelo poema *Inquisição* (Evaristo, 2015), o poema traz à tona a ideia daquela vigilância masculina que questiona, interpela e põe a prova, não a conduta do corpo dotado de uma “má reputação”, como outrora, mas da voz-escrita negra feminina, que atrevidamente, quer se fazer ouvir, contrariando o cânone literário.

De acordo com Augel (2007, p. 04) “muito se tem referido sobre o silêncio ao qual são relegados os segmentos menos favorecidos da sociedade”, e os modos de tentar silenciar são cada dia mais multifacetados, sendo preciso considerar que, “silenciar, ignorar as tensões sociais, é uma das atitudes mais comuns, o recurso frequentemente empregado quando se trata da questão da discriminação racial, ao lado da omissão” que, a seu ver, comprovadamente, “tem implicações decisivas na formação identitária na sociedade multirracial brasileira” (AUGEL, 2007, p. 04).

Diante do exposto, a *Inquisição* evaristiana se inicia com a frase “ao poeta que nos nega”, dedicatória nada inocente, endereçada ao poeta branco Ferreira Gullar, que nega a escrita negra em seu texto *Preconceito Cultural* (2011), mas que também se aplica ao sexismo patriarcalista, visto ao longo dos séculos, onde o poderio masculino subordinava e interrompia a liberdade e as elocuições femininas, o que há tempos vem sendo modificado pelas movências das mulheres em fluxo criativo, a se constatar nos fragmentos do poema *inquisição*.

646

Com a conjunção “enquanto” significando tempo e proporção iniciando a primeira estrofe do poema, Evaristo traz à cena a temática da autoria feminina, em particular, da autoria feminina negra. Que contesta o sujeito que fala, de onde fala, de como fala, movendo a reflexão de quem pode e está autorizado a falar (RIBEIRO, 2017). A negação “do meu corpo-letra” traz a noção do ‘quem te autorizou a falar?’, a considerar que, “na semântica da minha escrita” há muito o que ser dito/denunciado sobre o que, historicamente, o silêncio da voz negra representa. Com um eu lírico altivo, na segunda estrofe “assunto não mais/ o assunto/ dessas dissentidas/ falas”, tem-se a ideia de não mais dar credibilidade ou se deixar intimidar por essas “dissentidas falas”, falas de divergência, castração e de negação.

Na terceira estrofe, o “prossigo e persigo/ outras falas” traz não apenas uma gradação evolutiva de aludir a sua própria fala, mas “outras falas” que pressupõe a ideia de falas ancestrais que permitem falar por si e pelos seus. Não se trata de falar por qualquer um, mas por “aquelas ainda úmidas,/ vozes afogadas,/ da viagem negreira”, trazendo, em linguagem sinestésica metafórica, alusão ao pranto derramado, que calava as “vozes afogadas” dos tantos escravos mortos de fome, de maus tratos e desumanidades, que era fruto “da viagem negreira” que representava, à época, a desmedida síntese da ambição do homem branco, em detrimento e a custa das tantas e ‘desimportantes’ “vidas negras” conduzidas pelas vias marítimas, e que estão fortemente registradas, em *Navios Negreiros*, obra de Castro Alves.

A quarta estrofe traz a conjunção adversativa “apesar” e o marcador temporal “hoje”, representando, por meio do eu lírico, talvez as angústias da própria autora, inicialmente reconhecida escritora fora de sua pátria e, posteriormente, reconhecida “no cálido e esperançoso sol de terras brasis, onde nasci”, reforçando a máxima cristã de que “o profeta não é reconhecido em sua pátria”, aqui compreendido com a intenção insinuativa de que o Brasil, embora pátria de múltiplas facetas, quase sempre, segue negando suas gentes, sobretudo, escritoras e escritores negros.



Contudo, “o gesto de meu corpo-escrita/ levanta em suas lembranças/ esmaecidas imagens/ de um útero primeiro” onde, mais uma vez há a noção consciente de que seu gesto, por meio de seu “corpo-escrita”, junto à apropriação das “esmaecidas imagens” colhidas da memória, recupera e renova o que Mendes (~ 2019, p. 07) diz ser “a construção de uma imagem de voz ancestral, que se faz ouvir no tecido poético e a consideramos na análise a partir do conceito de memória coletiva”, aqui representada por “um útero primeiro”. O que seria escrever para uma mulher negra?: “escrever pode ser uma espécie de vingança [...]”. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança” (EVARISTO, 2005, p.202). E segue; “gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo” (EVARISTO, 2005, p.202).

Há uma reafirmação do eu lírico “por isso prossigo”, e “persigo acalentando/ nessa escrevivência”, em um acalanto que reverbera no mergulho pelo direito de, por meio do registro das histórias de/das vida(s), traz à tona “não a efígie dos brancos brasões”, ou seja, dos homens e mulheres brancos já autorizados a falar, mas “sim o secular senso de invisíveis”, em representação aos corpos negros ab(usados), negados e invisibilizados ao longo da história, dos “negros queloides”, compreendendo os sujeitos negros marcados a ferro e fogo, ple-nos de cicatrizes no corpo e na alma, como herança de negatividade deixada pela escravidão.

Esses sujeitos marcados pelo “selo originário, / de um perdido/ e sempre reinventado clã” sintetiza as particularidades do povo negro que tem por desafio se reinventar, como forma de resistir e de fortalecer os laços simbólicos de sua ancestralidade recuperada via memória ancestral definida como “corpo-letra” e “corpo-escrita”. Assim, a ideia de um masculino, “poeta que nos nega”, o “nos” como marcação de gênero, associado a um eu lírico que, possivelmente, representa a mulher negra escritora, excluída e negada pelo cânone literário, predominantemente branco, aflora a questão da raça, e atenta para a negação feita pelo poeta, que sintetiza uma forma de silenciar, intimidar e oprimir o corpo-escrita da mulher negra, diálogo poético com a interseccionalidade definida como “uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (CRENSHAW, 2002, p. 07).

647

Em síntese, o poema em questão traz à luz a ideia de uma resposta a *Inquisição* que segue sendo executada pelos brancos, como forma de negação e invisibilização do corpo-escrita de homens e mulheres negras que reconhecem a necessidade de ser grito-canto negro, grafado na poética contemporânea, a desafiar o cânone literário branco, enquanto se faz resistência, como no poema a seguir.

“VOZES-MULHERES”: RECORDANDO E RESISTINDO.

Para Evaristo (2017, p.107) “a cada instante os nossos antepassados nos vigiam e com eles aprendemos a atravessar os caminhos das pedras e das flores”, sinalizado assim que, juntamente por essa convicção de que não se estar só, tem-se o impulso da travessia sedimentada e acompanhada por uma ancestralidade que fortalece essa mulher negra, humana, vigilante e ativa que “revela-se uma mulher consciente de seu papel na sociedade, preocupada com as questões sociais e engajada na defesa dos direitos humanos, independentemente de diferenças étnicas, culturais e /ou de classes” (CAMPOS, 2010, p. 272). O poema *Vozes-Mulheres* nos chama atenção não apenas para as particularidades poéticas evaristianas, mas, sobretudo, para o que nos apontou Miriam Alves (2010, p. 186) de que “os textos dessas escritoras afro-descendentes revelam vários contornos de uma face-mulher ocultada, e a visibilidade dos rostos-vida é desenhada nas falas da existência”, a constarmos nos fragmentos do poema, no corpo do texto.

Vozes – Mulheres é um poema em seis estrofes que, por meio de um eu lírico que, traça um trajeto em que se cruzam vozes-histórias de mulheres de cinco gerações, com as histórias de seus descendentes e

ancestrais (filha, mãe, avó, bisavó,...), ratificando o fato de que “Conceição Evaristo estende sua luta pela possibilidade de falar do outro à possibilidade de dar ao outro oportunidade de falar para que ele possa manifestar e expressar suas ideias” (CAMPOS, 2010, p. 272).

A partir do introdutório “A voz de”, que se repete ao longo do poema, o sujeito lírico vai delineando, a partir das gerações, a gradação de um eco que suou diferente, isto por ter ocorrido em gerações e tempos distintos. O recurso do afloramento da memória é acionado e na primeira geração “A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio”, de modo que o duplo “bisavó/criança” marca a alusão aos ecos advindos dos lamentos dados em virtude “de uma infância perdida” que as mulheres negras do período colonialista traziam em si. A voz, “a de minha avó” que “ecoou obediência aos brancos-donos de tudo” representa a segunda geração de “vozes, que foram historicamente silenciadas” (COSTA, 2016, p.04).

A voz, “a voz de minha mãe” que representa a terceira geração de mulheres, que “ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias/ debaixo das trouxas/ roupas sujas dos brancos” revela a manutenção daquilo que a cultura branca continuou reservando as mulheres negras, a exemplo das roupas que eram sujas “pelo caminho empoeirado rumo à favela”, que aqui se percebe, embora os cenários já não sejam mais os mesmos, segue posta a representatividade dos papéis sociais destinados àquelas mulheres, em um voltar-se poeticamente a visibilizar “os problemas das minorias, [...] enfrentados pela mulher negra, oprimida e explorada [...], a luta pela visibilidade das afro-brasileiras, tanto as escritoras como outras mulheres envolvidas em ocupações diversas” (CAMPOS, 2010, p.272).

Mas, “a minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/ e/ fome”, representando a quarta geração de mulheres, por meio do marcador de tempo “ainda”, revela o incomodo via “versos perplexos” que conhece a existência de um povo que, mesmo fazendo parte de uma nação promissora, em muitos aspectos, como é a nação brasileira e outras tantas nações, ainda assistiu aos assassinatos constantes de vidas negras ditas ‘desimportantes’, por meio da violência (chacinas) e da crueldade social (fome), como marcadores das formas de opressão descritas pela interseccionalidade que “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p. 07).

Nesta última voz, que é agora “a voz de minha filha” tem-se a representação da quinta geração de mulheres negras que é a que “recorre todas as nossas vozes”, eis aqui a que “recolhe em si” não qualquer voz, mas “as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas”, de modo que os termos sinonímicos “mudas/caladas” contrapostos aos termos antonímicos “engasgadas/gargantas” aludem, no primeiro caso, aos silêncios forçados aos quais os negros eram submetidos por seus senhores, na maioria das vezes, um silêncio dotado de requintes de crueldade. No caso dos “engasgadas/gargantas” têm-se os engasgos dos negros frente às humilhações à época, causadas pelos homens brancos, diante da espetacularização de alguns corpos negros dados a diversão, a exemplo do disposto no filme *Vénus Noire* (2010), inspirado na história da sul-africana Saartjie Baartman.

A voz lírica diz que “a voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato”, onde a fala de toda uma ancestralidade se manifesta na voz da filha que não apenas fala, que fala e age, e assim o faz justamente porque “na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/ o eco da vida-liberdade” e isso se fará a considerar que essas mulheres que já foram silenciadas, “ao conseguirem um espaço de fala, denunciam a ordem hegemônica que busca, na interiorização de suas ideologias, legitimar-se como única possibilidade” (COSTA, 2016, p.04). E assim, no intervalo dos tempos de memória ancestral, permeado pela presença toda da interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2018), vale considerar que, da “voz de minha bisavó”, até “a voz de minha filha”, há uma infinidade de significados e sentidos que dão legitimidade temática poética evaristiana em contexto de contemporaneidade.



As *Vozes – Mulheres* em questão convidam a reflexão de que os ecos de outrora eram prantos e soluços dos gritos ignorados. Os risos, quando ousados, se banhavam de sangue, fruto da ira das Sinhás contra suas criadas. Os grifos eram os queloides de corpo-alma deixados nos corpos negros, pelas desumanidades dos escravocratas. Os ecos fizeram-se vozes que se colocam no novo mundo que (re)cria. Os risos são banhados pela esperança no vasto campo das possibilidades. Os grifos são os que acentuam, no universo dos brancos, a presença negra de ontem e de hoje, que marca sua presença no universo literário poético, gritos fonéticos existenciais da “liberdade alcançada, essa grandeza” (LUCINDA, 2009).

CONSIDERAÇÕES

Diante do exposto, vimos que a poética afro-feminina, continua sendo um desafio, visto que ainda não é tão (re)conhecida quanto gostaríamos. O feminismo negro tem funcionado como grande motivador das produções teóricas e literárias para as mulheres negras e brancas. E que a proposta da interseccionalidade como ação prática de observação das relações sociais, explícitas/implícitas nas relações e grafadas na arte literária/poética é uma relevante intervenção teórico-metodológica.

Os textos poéticos de Conceição Evaristo, em diálogo com as teorias utilizadas, mostraram a força e o poder poético-discursivo que a arte poética afro-feminina possui; com o poema *inquisição* pode-se esfregar na cara do machismo patriarcal que não adianta pôr mordaca simbólica em boca falante de mulher negra; poema como *Vozes-Mulheres faz link* de emoções e memórias entre passado/presente/futuro, reafirma a força da ancestralidade e conclama o novo clã da atualidade afro-feminina a dar gritos de ecos-grifos no campo da intelectualidade.

Por fim, vê-se que a poesia como arma branca reluzente move a esperança, e a linguagem em suas múltiplas faces faz-se munição de sentidos, palavras e afetos, e recarrega as armas sócio-históricas-culturais com as quais, as invisibilizadas pela história patriarcal, as Mulheres Negras em especial, se munem a invocar a ancestralidade que (re)constrói identidades e (re)edifica representatividades poéticas humanas e assegura (re)laços em tempos e lugares não mais fronteiriços.

649

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. *A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência*. 2010. Disponível em: www.abpnrevista.org.br/rev Acesso em: 23 de jul. 2019.
- AUGEL, Moema Parente. “E Agora Falamos Nós”: Literatura Feminina Afro-Brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos> Acesso em: 20 jul.2019.
- COSTA, Juliana Cristina. *O Verso e o Protesto: a poesia contemporânea como reivindicação sócio-política*. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/15012387/O> Acesso em: 25 jul. 2019.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução de Liane Schneider. *Estudos Feminista*, v.10, n.1, p. 171- 188, 2002. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> > Acesso em: 19 jul. 2019
- DANTAS, Elisalva Madruga. A Mulher Negra na Poesia Afro-Brasileira. In.: MOREIRA, Nadilza, Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Vozes-Mulheres / Inquisição*. In.: Poemas de recordação e outros movimentos. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- _____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In.: MOREIRA, Nadilza, Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.



HOLLANDA, Heloisa Buarque. In.: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. P.241-251

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Ana Luiza Libânio. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MENDES, Ana Claudia Duarte. *Eco e Memória: Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/201zes-mulheres-de-conceicao-evaristo-critica> Acesso em: 20 de jul.2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

_____. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.



HUMOR, IRONIA E METAPOESIA EM LADAINHA (2017) DE BRUNA BEBER

Maria Eduarda Ribeiro¹

Susana Souto Silva²

APRESENTAÇÃO

Bruna Beber, poeta, jornalista e tradutora, pinta sobre a tela de sua poesia imagens cotidianas e memórias mínimas, em que se cruzam vivências e de leituras, reelaboradas em versos muito inventivos marcados pelos uso de antíteses, eufemismos, que se fazem como cantos e (des)encantos, em seus diversos livros, tais como: *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), *Rua da padaria* (2013), e *Ladainha* (2017). Bruna Beber tece seus poemas com muitos recursos de humor, a partir dos quais opera uma dessacralização da imagem do/a autor/a gênio, que cria a partir do nada, como uma espécie de deus onipotente, e em um espaço isolado e distante do mundo ordinário. Este breve trabalho irá analisar poemas de Beber que traçam um percurso do humor em seu livro *Ladainha* (2017), em especial nos poemas em que a reflexão metapoética e o riso se encontram, a fim de refletir sobre o procedimentos de elaboração poética de autoria feminina no Brasil contemporâneo. A base teórica dessa análise é composta pelos de Bernadinelli (2008), Bakhtin (1998), Alberti (2005), Paz (2012), e textos da fortuna crítica dessa autora.

651

POESIA É LADAINHA, LADAINHA É POESIA

Em nossa sociedade, pode-se afirmar que há um padrão, não raro, determinado, limitado e elitizado sobre o que é Literatura e quem pode e deve escrevê-la. Há ainda outro padrão, aceito pelo que poderíamos chamar de “senso comum”, sobre o que é o poema e como devemos escrevê-lo. Entretanto, a etimologia da palavra “poesia” provém de origem grega, *poiesis*, que remete ao ato de fazer, de criar. Não há, portanto, um modo rígido, previamente delimitado, de como devemos fazê-lo, uma vez que há inúmeras possibilidades de elaboração poética, bem como inúmeras formas de circulação e de recepção desse texto. Assim, inclusive etimologicamente, há indicações de infinitas possibilidades para ser-poeta. A construção da poesia é livre, em nossos dias, e já há muito tempo, mesmo que existam formas fixas de poema: soneto, haikai, etc. Não há um único modo válido, nem tampouco modos superiores aos demais. É criar, fazer, só. A poesia dessacraliza. A poesia chega perto de nós. É criação. Liberdade. Não possui forma, nem tempo, nem espaço, nem regra; transborda, ultrapassa.

Se pensarmos com Paz (2012),

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, **ladainha**. (PAZ, 2012, p. 21, *grifo nosso*)

1 Maria Eduarda Nascimento Ribeiro. Universidade Federal de Alagoas. E-mail: madurib@outlook.com. Tel para contato: (82) 99669-7952.

2 Susana Souto Silva. Universidade Federal de Alagoas. E-mail: ssoutos@gmail.com



Poesia é ladainha, *Ladainha* (2017) é poesia. Ainda continuando com Paz (2012), podemos perceber que, quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo - o poeta é o fio condutor e transformador de uma corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra (PAZ, 2012). Aqui, ao contrário das cores apáticas pintadas pela sociedade que limitam a Literatura e sua realização, reconhecendo que um poema é uma obra de arte, nos deparamos com uma escrita colorida, ou melhor, com uma escritora, poeta e tradutora multifacetada: Bruna Beber. Tecendo uma escrita heterogênea, os poemas de Beber nos escapam. Escapam até mesmo a própria autora, quando, ao escrever sobre seus poemas, utiliza-se do pronome “os”, ao invés de “meus”: “³eu os estranho como um velho conhecido/ que não chegou a ser amigo/silêncio cheio/de ilusão e mandioca madura(...)” (BEBER, p.57). Ironicamente falando, a poesia parece ter família, e, nesse momento nós, leitoras, desejamos fazer parte dessa árvore genealógica.

METAPOESIA: FORA&POEMA

Em sua dimensão metapoética, Beber escreve em um de seus poemas “73”:

(...)⁴
Poemas de corte, de raspagem, de forma
E de detalhamento: **ladainha**,
O ritmo é raríssimo de se mamar na musa

Quando resolvo dar-lhes nomes
De olhos abertos nunca sei a medida
Do bolo, da Terra, da santidade

Meus poemas agora duvidam entre a pedra
Marrom e a pedra verde-sabão, de cara vejo
A suspensão confio a tudo que vai passar.
(BEBER, 2017, p.57, *grifo nosso*)

Além de figurar no título, a palavra “ladainha” aparece apenas no poema acima transcrito. Não por acaso, percebemos uma reflexão acerca de sua própria poesia, *spoilers* do que já lemos ou iremos ler. Aqui, a escrita é apresentada como subjetiva e livre de qualquer regra rígida. Nessa apresentação poética do livro, afirma que há, aí, poema de todo tipo: poemas sem nome, poemas desmedidos, poemas que duvidam entre qual cor de pedra será escolhida – marrom ou verde-sabão - poesia que vaga solta, mas também pedra, rochedo, afinal, já se realizou. Ainda que seja uma poesia que duvida, as palavras lapidam em nós sensações de estranhamento, mas também nos causam prazer.

Abrindo um parêntesis para Luís Fernando Veríssimo (2002):

Fatos são como as pedras do caminho. Sozinhas, elas não servem para nada. Só servem para darmos to-padas, ou atirmos nos outros e nos seus cachorros. Dar uma notícia usando só os fatos seria como atirar pedras sobre a cabeça do general. Você mereceria ser degolado. Mas uma pedra polida pode ser uma jóia. Uma pedra esculpida pode ser uma obra de arte. E uma coleção de pedras bem montadas pode ser um castelo. Não atire as pedras no general. Ofereça-lhe um castelo de pedras.” (VERISSIMO, 2002)

3 Início do poema “73” encontrado na página 57 do livro *Ladainha* (2017).

4 Início do poema se encontra a primeira nota de rodapé, poema “73” encontrado do livro *Ladainha* (2017) de Beber.



Fecha parêntesis. Ferramentas: uma pedra Marrom ou verde-sabão, uma pedra que, quando polida, pode ser uma joia, esculpida pode ser uma obra de arte. E é. Um poema polido. Uma obra de arte. Cada um. Diversos tipos de instrumentos, palavras-pedra no meio do caminho que se encontram e formam des(-caminhos), des(encantos), não-chegadas. Em um dos poemas enumerado como “29”, Beber nos escreve: é sobre conseguir chegar naquilo que eu sou/e cada vez mais perto daquilo que sou com alegria/é uma camisa de força do avesso/muito boa para o mergulho⁵.

Escrever é mergulhar. Escrever para contar os fatos de forma diferente. Escrever para contar o que não aconteceu no que chamamos “mundo empírico” ou “realidade”, mas aconteceu na nossa imaginação. Escrever para sair desse lugar de posse, de soberba, que é a verdade absoluta dentro da História. Escrever para contar histórias, porque o que importa mesmo é o como é dito, não o porquê ou a veracidade dos acontecimentos. Muito mais do que o final triste ou feliz ou até mesmo os finais surpreendentes dos poemas de Beber, queremos lê-los, seguir seu curso. O durante. O embaralhamento de palavras que não caberiam no mesmo campo lexical ou semântico, mas, cabem; porque a poesia não tem cabimento. Como, por exemplo em um de seus poemas intitulado “molhar as plantas” que faz parte do seu livro *Rua da Padaria* (2013):

(...)
 beijo tem biblioteca
 também um curió bola
 de chiclete sobretudo
 um dinossauro alado
 tem mar de todo tipo
 de barulho e dentro
 de cada mar um ralo
 entupido de cabelos.
 (BEBER, 2013, p. 19)

653

A poesia promove esse encontro ilógico. Escrever para chegar naquilo que somos. Escrever para descobrir o que não somos. Escrever só por escrever. Escrever para saber que mesmo o que eu nego, tantas vezes, ainda sou eu. Escrever sobre o ato de escrever. Utilizar a metáfora da pedra para chegar no poema, na poesia. Tornar o poema um lugar, como em um dos poemas de *Ladainha* (2017), “97”: (...) escrever com calma/e inventar um cinzeiro flutuante/chegar e sair descalço do poema. Escrever para inventar. Escrever para construir constelações. Escrever para ligar os pontos (ou para desligá-los). Ter coragem para escrever. Escrever para ter coragem. Ser mulher. Escrever para mudar a realidade patriarcal de escrita que nos cerca. Na penúltima estrofe do mesmo poema citado acima, lemos: Escrever sempre (Beber, p.65).

DA ESCRITA PETRIFICADA À LEVEZA

Ao ler Beber, vem a nossa mente a obra de Italo Calvino: *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), quando a leveza é abordada. Nesse texto, Calvino nos explica que a literatura muitas vezes é a responsável por aliviar o pesar da vida, o pesar do viver. Estamos, tantas vezes, petrificados em uma ideia de escrita cânone e inalcançável que esquecemos que nós também podemos construir a nossa autoria. Existe um medo de escrever, um medo de publicar, um terror acerca da escrita (e da leitura). Calvino ainda nos lembra da mitologia grega ao citar Medusa, musa responsável por tornar pedra quem a olhasse. Mulher, poderosa, mortal, elegante, Medusa é destruída pela leveza. Perseu, ao tirar os pés do chão, sem olhar diretamente para ela, decapita sua cabeça. Calvino utiliza-se disso para fazer uma relação entre o poeta e o mundo que

.....
 5 mesmo poema pode ser colocado na nota de rodapé a seguir, nota 4.

tantas vezes nos petrificam: “para decepar a cabeça de Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento” (2010, p.16).

Com a mesma leveza que Calvino faz referência a Perseu, Beber também nos convida a dessacralização da figura do/a autor/a gênio, que cria a partir do nada, como uma espécie de deus onipotente, e em um espaço isolado e distante do mundo ordinário. Em um dos poemas de *Ladainha* (2017), lemos o seguinte verso: o ritmo é raríssimo de se mamar na musa (BEBER 2017, p. 57). Beber, com humor, dessacraliza o lugar-inalcançável de qualquer musa que exista na mitologia grega; é como se nos perguntássemos: musa? Que musa? Com aliteração, repetição de sons, Beber nos encoraja mais uma vez à escrita.

Guiados por Bruna Beber, com humor e leveza, concordamos com Cortázar (2014):

O humor dessacraliza, não o digo em um sentido religioso porque não estamos falando do sacro religioso: dessacraliza em um sentido profano. [...] o humor tem na literatura um valor extraordinário porque é o recurso que muitos escritores utilizaram e utilizam admiravelmente bem, para, **ao diminuir coisas que pareciam importantes, mostrar ao mesmo tempo onde está a verdadeira importância das coisas que essa estátua, esse figurão ou essa máscara cobria, tapava e dissimulava. O humor pode ser um grande destruidor, mas ao destruir constrói.** (CORTÁZAR, 2004, p.159, *grifos nosso*)

Ao diminuir coisas que pareciam importantes, Beber invoca musas, santos e anjos para os seus poemas. “O ritmo é raríssimo de se mamar na musa”, mas, há ritmo. Há musicalidade. A escritora não apenas se limita ao objeto gráfico livro, mas, disponibiliza uma leitura autoral de alguns de seus poemas no seguinte site: <https://soundcloud.com/brunabeber>. Ela não quer permanecer petrificada na forma fixa poema, isso soa distante. Oco. Mesmo utilizando-se de versos e estrofes, Beber nos amplia as possibilidades. Ao gravar muitos dos seus poemas, (com tosses, frases soltas, demora e pressa algumas palavras) Beber nos chama atenção a detalhes que sozinhos provavelmente não repararíamos. O objeto gráfico livro possui uma capa que facilmente poderia ser confundido com outro livro qualquer de *Ladainha* (católica). Com cores suaves, existe ainda uma bandeira, como se fosse uma espécie de aviso sobre ser uma “terra firme.” Entretanto, o vento balança a bandeira. Não só a bandeira, mas, muitos outros poemas, como o “37”: não sinto falta de ar/grande amigo é o vento/acende fogo espalha terra/bota gente para dormir.

Entre cantos e encantos, Beber evoca também os quatro elementos presentes na constituição da matéria: água, ar, vento, terra. Para a astrologia, os mesmos elementos eram responsáveis por equilibrar o humor de alguém, seu estado psíquico. De maneira mística, Beber mistura humor, leveza, religiões, ciências, cantos e des(encantos) pelo uso de antíteses, metáforas e eufemismos. Ainda sobre a dessacralização bem humorada, podemos ler os últimos versos do primeiro poema de seu livro: estou satisfeita,/mas não devo esperar/nada, é como criar/uma sereia(BEBER, 2017, p. 14). Mais uma vez, em seu poema “2”, Beber, através da quebra do verso, mais conhecida como *enjambment*, vem nos surpreender. Tirando a sereia, (figura mitológica poderosa) do seu lugar canônico e destruidor de vidas através dos seus (en)cantos e colocando-a em nosso aquário caseiro, como se pudéssemos a domesticar.

Figuras mitológicas femininas sendo reduzidas ao pó, reorganizadas a agentes passivos nas frases. Na mitologia, a finalidade da sereia é a sedução do homem através de sua voz; a finalidade da Medusa é a destruição do homem através de um olhar. Aqui, a ação ocorre através das palavras. A pergunta surge: será possível reduzi-las a tão pouco? Descrito por Kant, o cômico é o resultado inesperado de uma ação qualquer. Quanto mais inesperado, mais engraçado será. Quanto mais sagrado também. Assim, percebemos que a lógica do humor só existe quando já existe alguma para usarmos como base, afinal, o que seria do humor se não existisse o sério? Seguindo a ótica de Bakhtin, tudo é resposta. O humor também.



O canto, assim como o humor, é livre e libertador. A escrita também. O canto expressa muitas vezes como estamos nos sentindo ou até muda o nosso modo de sentir. Ouvimos o que desejamos. A música que nos faz dançar muitas vezes nos tira também o pesar do viver. Sendo assim, a maestra Bruna Beber, aqui, tira os nossos pés do chão com leveza através das palavras:

Poder é perigo
E hoje acordei
Rindo

Dom é tom
E hoje acordei
Rindo

Querer é criatura
E hoje acordei
Rindo

Na cara a boca
Na pia o prato
Sujos de feijão.
(BEBER, 2017, P.59)

Ao brincar com as palavras, como no poema acima, Beber insere uma espécie de refrão em sua poesia: e hoje acordei/rindo. Ritmo, criatividade e desautomatização são três características presentes em sua escrita. A poesia de Beber, classificada como poesia contemporânea, é marcada pela liberdade que os versos possuem (versos livres e versos brancos). Podemos ilustrar isso através de seu poema "109" (p.73): viver em espaços enormes aéreos de patinação mental/ e reeditar, segundo após segundo, um poço cartesiano(...). Podemos comprovar ainda com outro poema, "5" (p.17): segredo verdadeiro/é de um só//faísca dormindo/dentro de galho(...). Depois da dessacralização da poesia, há uma autenticidade presente na escrita, não só na métrica dos versos, como também na escolha das palavras. Não há mais necessidade de seguir formas ou ritmos já estabelecidos, a repetição cabe dentro da literatura, não precisa seguir as regras de gêneros como a redação, dissertação, etc. As poetas e os poetas podem utilizar também os espaços em branco de suas páginas. Para visualizar melhor, trazemos um poema de Beber, nomeado como "101" (p. 67):

655

Só
só com
só com muito
só com muito vento
(BEBER, 2017, P.67)

Há muitas formas de ler esse poema de Beber e seus espaços em branco, inclusive, há uma releitura através dos olhos e ouvidos cuidadosos de Juliana Perdigão em seu álbum "Folhuda" (2019). A cantora e instrumentista contemporânea, insere diversos efeitos sonoros e ressignifica a poesia de Beber, a versão está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B19We9x2aV4>.

Um universo que ri de si mesmo, inclusive do seu criador. Uma poesia que quase flerta com um *non-sense*. Brincar com as palavras, compor uma espécie de refrão. De repente, o refrão não tocar mais. Não só importa o som das palavras. Importa também o inesperado. Na cara a boca/na pia o prato/sujos de feijão. Parece aleatório, mas, não é. Em um de seus poemas "83", Beber escreve: todo poema carrega um rosto/e nele um susto que nunca passou. Sendo assim, o poema tem rosto? Se sim, qual seria? Um rosto que tem



a boca suja de feijão? Durante a leitura do livro, o rosto novo e o rosto antigo se misturam. Encontro de tempos. Poesia de memória mínima, mas, vivências cruzadas também. Dia-a-dia. Vida real.

Beber constrói a maioria de seus poemas de forma monológica, quase como devaneios - afogamento e salvação - ou até mesmo desejo, loucura⁶. As imagens são construídas o tempo inteiro, um mergulho com uma camisa de força, um ralo entupido de cabelos ou “um velho peixe grudado/ao aquário e perto/de morrer//tentava conversar/comigo no tempo/de um cigarro.” (p.27)

ESCRITA QUE PERSONIFICA A IRONIA:

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Inscrevo, assim, minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
(CAETANO VELOSO, 1986)

Na voz de uma mulher sagrada que tece uma poesia imagética, abro outro parêntesis: se nós parássemos para pensar que a ironia é alguém... como ela estaria nos olhando agora? Neste trabalho, conseguimos encontrar uma escrita que é o reflexo da ironia personificada, mas, como assim? Ser irônico é, na maioria das vezes, ser ambíguo. Nós falamos algo, mas, seu significado está nas entrelinhas, e, muitas vezes é o contrário do que o que foi dito. A ironia é paradoxal... Beber une todas essas qualidades, mistura-as no liquidificador e lança o seu livro mais recente: *Ladainha* (2017). Mulher e contemporânea, constantemente nega e afirma, mas, como já foi dito, algo sempre nos escapa. O fim deste trabalho não será o fim da pesquisa.

656

Ainda acontece um encontro na escrita de Beber: a associação entre o *nonsense* e o humor não é em vão. Isso revela que o sentido já é algo previamente estabelecido, mas, ao esbarrar com o humor do inusitado, é possível provocar um sentido novo. Dessa forma, após uma leitura demorada do texto de Beber, intuimos que a ironia, mesmo que sutil, saiu do lugar inalcançável de uma figura de linguagem e tornou-se uma pessoa. O rosto da poesia de Beber. Personificou-se. Paradoxal, polissêmica. Para isso, trazemos o poema “19” (p.27): um velho peixe grudado/ao aquário e perto/de morrer//tentava conversar/comigo no tempo/de um cigarro//ato, processo, efeito(...). Aqui, Beber personifica o peixe, um animal que conversa (característica humana). Além disso, tocar no assunto de morte geralmente exige tempo, jeito, eufemismo... aqui, não; a morte vem unida a uma imagem de um velho peixe grudado ao aquário, mas, em tempo-novo: tempo de um cigarro - ato, processo, efeito. A morte ganha um novo significado e um novo ritmo. Unindo peixe que tenta conversar num tempo de um cigarro com morte, Beber consegue nos trazer esse humor inusitado.

É importante ressaltar que, por mais que a atividade poética pareça uma “desordem do pensamento”, como expõe Bataille (1951), é essa desordem que desestabiliza e assume um lugar de quebra de expectativas que pode nos fazer rir. Em um de seus poemas “103”, Beber escreve: comum cão comum cão comum/o cão mais comum de chinelo/na boca as orelha mordida/as pata bichada o bicho/dentro do bicho olho/remelento não olho/emocionado (...). Aqui, o riso é provocado não só por parecer uma desordem do pensamento, como também pela falta de concordância entre as palavras, assim como através da repetição, e, ainda, como o “comum cão comum” se personifica, de chinelo e de forma comum.

Segundo Bergson (1980), rimos quando um animal ou um objeto adquirem características humanas, assim como o comum cão comum adquiriu. Bergson (1980) ainda afirma que o riso se relaciona em duas esferas: uma relação entre o que foi percebido intelectualmente e o aspecto absurdo que essa situação provoca, assim, o riso é a condição da sensibilidade sobre o inteligível, e, em alguns poemas de Beber nos deparamos com um riso que nos constrange quando percebemos o que os versos nos dizem, como nos

6 mesmo poema da nota de rodapé 3 poderia ser inserido aqui, poema “29.”



últimos do poema acima. O mesmo autor em seu ensaio *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1980) nos diz que encontramos humor quando nos depararmos com a repetição, quando os indivíduos se deparam com semelhanças e diferenças, assim como, quando percebemos a mecanização das ações humanas, como se estivéssemos no piloto automático - poema "103."

Outro poema ainda que nos chama atenção é um poema do livro *Rua da padaria* (2013), nomeado de "picolé de limão": pensando rápido/a vida é desgraçada// - o primeiro rádio/ganhei no bicho//meu primeiro amor/achei no lixo//o primeiro tiro/leveí no bingo//meu melhor amigo/conheci na cadeia//a primeira ambição/um palito premiado - //pensando lento/que graça" (BEBER, 2013, p. 65). Nesse poema, constatamos que existe rima, mas, nos últimos versos a rima é desconstruída, ou seja, quando você espera algo, vem uma palavra que não rima e quebra a sua expectativa. Nisso, há humor. Segundo Bergson (1980), essa mudança de um tom para o outro, o deslocamento, a degradação, também é capaz de causar o riso. E causa. Não apenas rimos dessa mudança, mas, a começar pelo nome do poema "picolé de limão". Depois disso, nos deparamos com duas palavras: rápido e lento, dentro do mesmo poema, e, através dessa antítese, rimos. Beber sussurra em nossos ouvidos pela primeira vez: não leve a vida tão a sério. Ouvimos ainda suavemente: repare na paisagem, pense devagar, olhe demoradamente, repare - a vida exige mais tempo do que o ~durante~ enquanto você toma o seu picolé de limão. Além desse tempo que escorre (ou derrete) em nossas mãos, quem acha o primeiro amor no lixo? Rimos disso também. Rimos porque passamos pelo poema com tanta pressa que nem percebemos, e, quando voltamos para ele, rimos. A poeta escreveu isso mesmo. O riso ultrapassa a mudança de tom em tão poucos versos, atinge também a união de coisas que normalmente não se uniriam. Encontros inimagináveis, surpresas, coincidências, sorte ou azar (bicho e bingo), poesia.

DO SAGRADO AO PROFANO OU DO PROFANO AO SAGRADO?

657

Estreando na literatura com o livro de poesias: *A fila sem fim de demônios descontentes* (2006), e publicando o último livro de poesia nomeado como *Ladainha* (2017), Beber inicia o profano e atinge o sagrado num intervalo de tempo de 11 anos. Através da contradição existente até no nome de seus livros: demônio versus Ladainha. Nietzsche em Zarathustra já havia nos antecipado: "Que seja tida como falsa toda verdade em que não houve sequer uma risada!" (III, 23). Beber é isso, brinca com o lugar do sério e da verdade. O nome de seus livros e a sua escrita nos alertam: não leve a vida tão a sério: você não vai sair dela vivo. É isso. Uma frase irônica e cheia de sabedoria. Uma escrita assim também: irônica, mas, cheia de sabedoria.

O humor na maioria das vezes nos mostra a fragilidade humana, e, ainda assim, estamos preocupados demais em fingir que somos coerentes, ocupados demais pensando se seremos do time de seu primeiro livro "demônios" ou do time de seu segundo livro "ladainha" que significa, inclusive (segundo o dicionário Aurélio) : 1 - Oração em que se pede à Virgem e aos santos para intercederem pelos fiéis; 2 - Enumeração enfadonha; 3 - Lengalenga. Desde a polissemia da palavra Ladainha, até a última página do livro, não conseguimos teorizar muitas coisas, porque a poesia de Beber pula os muros do nosso entendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Alberti (2005), o riso nos diferencia dos animais. O riso nos diferencia de Jesus Cristo. Assim, humanamente falando, todo mundo ri. O riso nos antecede a linguagem. Antes da fala, chega para nós, o riso. Forma de comunicação. Possui função social. Na poética de Aristóteles, o que provoca o riso é um defeito ou uma deformidade, indignos de piedade. Bergson (2006), em fundamental ensaio sobre o riso, também ressalta que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano, que se dirige à inteligência e tem uma função social: "Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a socie-



dade, impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social.[...] O riso deve ter uma significação social” (2006, p. 27). Assim, Bergson, associa reflexão, riso e sociedade, uma vez que destaca o seu caráter cognitivo.

Nietzsche ainda nas primeiras páginas de *Gaia ciência* (1882 apud ALBERTI, data, p.) prega “rir de si mesmo, como se deveria rir, para sair de toda a Verdade!” É isso, quando rimos, descontrolamos a razão, porque nem tudo precisa de porquê. Experimentei durante essa pesquisa levar Beber aos meus amigos e gargalhamos juntos quando o *nonsense* se aproximou de nós. Ler Beber em voz alta e em comunidade pode nos fazer rir. Alguns poemas beiram o absurdo para quem não tem costume de ler poesia contemporânea (para quem tem costume também), mas, o que seria da literatura se escrevêssemos todos da mesma forma? Beber inova, ainda bem.

Aqui, durante a escrita deste artigo, encontramos diversos operadores de humor. Bruna Beber seleciona elementos de um vasto repertório e os combinam em textos que oscilam entre a fina ironia e a mais ferina sátira aos tempos em que vivemos, constituindo-se como locus privilegiado para pensarmos o humor e a ironia na contemporaneidade. Humor sutil, mas, paradoxal. Ironia personificada. Para finalizar, concordamos com Drummond (2002): “Poesia, até agora eu te procuro, mas se sorrir no claro te vejo no escuro.” (2002, p. 385). Sabendo que a poesia é busca, mas também é sor(riso), sigamos, assim, em busca dessa poesia que ri – de si mesma, do universo e de nós – procurando nos reconhecer nos versos dessa mulher, tradutora, poeta e contemporânea: Bruna Beber.

REFERÊNCIAS

658

- ALBERTI, Verena. “O riso, as paixões e as faculdades da alma”. In: *Textos de História*. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, v.3, n.1, 1995, p.5-25.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Poesia completa: conforme as disposições do autor. Nova Aguilar, 2002.
- BAKHTIN, Michail. Epos e Romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BEBER, Bruna. A fila sem fim dos demônios descontentes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- BEBER, Bruna. Ladainha. Rio de Janeiro: Record, 2017. BEBER, Bruna. Rua da padaria. Editora Record, 2013.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. *Classes da literatura*. Ciudad de México: Alfaguara, 2014.
- NIETZSCHE, F. Assim Falou Zaratustra, Bertrand Brasil, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, Os Pensadores, 1978.
- PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VELOSO, Caetano. “Vaca profana.” *VELOSO, Caetano. Totalmente demais ao vivo. Rio de Janeiro: Polygram 1* (1986).
- VERÍSSIMO, L.F., “A arte da má notícia”, *Jornal O Globo*, 2 de dezembro de 2002.
<https://dicionariodoaurelio.com/ladainha>
<https://www.youtube.com/watch?v=B19We9x2aV4>.



A MATERNIDADE E O PROTAGONISMO TRANSGRESSOR DE JOANA EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Maria Elenice Costa Lima Lacerda¹

Perto do coração selvagem, primeiro livro da escritora brasileira Clarice Lispector, foi publicado em meados de 1943 e, em nossa leitura, apresenta uma visão inovadora acerca da maternidade, colocando-a como um elemento de indubitável importância na construção de sua narrativa e, principalmente, no protagonismo transgressor da personagem Joana.

No entanto, antes de adentrarmos no estudo do romance, precisamos conhecer um pouco da trajetória do termo maternidade e suas acepções. De origem latina – “maternitas, ātis” – significa estado, qualidade de mãe. Juridicamente designa laço de parentesco que une a mãe a seu(s) filho(s) e numa acepção mais abrangente pode designar o ambiente hospitalar, público ou privado, que cuida de mulheres no período da gravidez. Comumente, a maternidade também tem relação com o sagrado, chegando a ser considerada um milagre e o amor materno é apresentado como intrínseco à natureza feminina, sendo, portanto, algo garantido. Mas, aí logo vem algumas questões, tais como: e se a mulher não desejar ou não puder ter filho(s)? E se sendo mãe, ela não conseguir desenvolver afeto por ele(s)? Durante um longo período cogitar tais possibilidades seria afrontoso e arriscamos dizer que para muitos continua sendo, o que nos faz considerar a seguinte reflexão exposta no livro *O dicionário crítico do feminismo*:

659

Que estatuto atribuir à maternidade? Responder a essa questão envolve uma tensão que atravessa a história dos movimentos feministas, mas também a de numerosas mulheres, que se encontram diante de contradições frequentemente insuperáveis. A maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada - o poder de dar a vida -, uma função social em nome da qual reivindicar direitos políticos ou direitos sociais, e umas das fontes de opressão. Operadora de divisões, ela estrutura as oposições teóricas das feministas (COLLIN&LABORIE, 2009, p. 133).

Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter são pioneiras na elaboração de um material não apenas teórico, mas, sobretudo, humanizado acerca da maternagem e suas variáveis. A primeira, ao publicar os dois tomos de *O segundo sexo* coloca em xeque todo o sistema patriarcal. Especificamente no capítulo “A mãe”, a autora nos faz repensar a condição feminina ao tratar sobre temas como controle de natalidade, aborto, ambivalência do período gestacional e etc, uma vez que essas temáticas trazem à baila uma série de discussões que desestabilizam o domínio do patriarcado e repensam a condição da mulher na sociedade. Elisabeth Badinter, por sua vez, publica, na década de 80, *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, que, a partir de um estudo social e histórico, mostra o amor materno como uma construção extremamente necessária para garantir a vida do recém-nascido e como para as mulheres as construções culturais são impostas como se fossem naturais. Tanto é assim que, em 2010, a autora lançou *O conflito: a mulher e a mãe*, no qual ela retoma e atualiza muitas questões já discutidas, apontando o (ainda) lento processo de distribuição das tarefas domésticas e de equidade entre os sexos, deixando explícito que o

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Anélia Pietrani. Mestra em Literatura Comparada e graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista Capes/DS. Professora da rede pública estadual do Ceará. E-mail: elenice_ce@hotmail.com.

processo de destruição de mitos é demorado mesmo em países considerados desenvolvidos e que têm políticas públicas voltadas para o combate à desigualdade de gênero.

Interessante perceber que alguns aspectos mostrados pelas estudiosas nos livros supracitados são encontrados em *Perto do coração selvagem*, o que nos autoriza a afirmar que Clarice antecipa discussões cruciais para pensar a condição da mulher como mãe e como sujeito. Entretanto, apenas dois estudos abordam a temática e ainda assim de modo superficial. O primeiro é a tese de doutoramento intitulada *Clarice Lispector: Figuras da escrita*, de Carlos Mendes de Sousa. No subtítulo “Devir-mãe”, o autor aponta que há uma ausência da figura materna em relação às protagonistas dos romances claricianos uma vez que “todas elas não são mais do que filhas e, de alguma maneira, órfãs de algum sentimento materno” (SOUSA, 2000, p. 393). O segundo, de autoria de Cristina Marcos apresenta uma abordagem psicanalítica sobre a maternidade, a partir de alguns conceitos elaborados por Freud e por Lacan e faz a seguinte reflexão: “a maternidade aparece, na obra de Clarice, de modo particular: as mulheres são, em sua maioria, estéreis, abortadoras, incapazes de serem mães. A maternidade é frequentemente ligada ao mundo orgânico, à matéria viva” (p. 39). Contudo, não podemos esquecer que apesar da figura da “não mãe” ser recorrente na ficção claricana, ela não anula a existência das mulheres mães. Pelo contrário, a maternidade extrapola os limites estabelecidos e alcança patamares outros, nos levando a reconhecer que, em Clarice, a questão da maternidade é ampliada e apresenta desdobramentos inclusive em sua falta.

660

É enquanto ausência que a maternidade é determinante no destino de Joana, protagonista do primeiro romance da autora. Para comprovar isso, podemos citar inicialmente o primeiro e o terceiro capítulos, intitulados respectivamente “O pai...” e “...A mãe...”, nos quais a figura paterna desponta como equivalente, na verdade, como superior à figura materna. Isto, entre outras coisas presentes na narrativa, evidenciam a tênue ou inexistente relação da menina Joana com a mãe, principalmente quando, após a conversa do pai com um amigo sobre Elza, ocorre a única manifestação de Joana acerca da mãe: “hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo de mãe. A mãe era como um pai (LISPECTOR, 1998, p. 29)”. Vale lembrar que neste momento a voz narrativa informa ao leitor que o pai está a carregar Joana nos braços para colocá-la na cama já que a menina estava dormindo no sofá e é no aconchego dos braços afetuosos de seu genitor que a infante tenta não sentir medo da própria mãe. Aqui, nós leitores já temos rascunhada a imagem da mãe de Joana na narrativa, construída pela voz do homem com quem dividiu parte de sua vida, teve uma filha, demonstra nutrir por ela sentimentos conflituosos e conclui que “ela morreu assim que pôde”, mas nessa construção frasal há um silêncio inquietante, uma lacuna que, embora permaneça vazia, pois não se saberá qual o motivo da morte, revela a angústia da personagem diante da existência. É, pois, já nesses primeiros capítulos que a protagonista surge transgredindo o que muitos supõem ser a ordem natural das coisas e quebrando paradigmas tão bem alicerçados na sociedade da época.

De qualquer modo não podemos negar que é no mínimo intrigante o fato de Elza ocupar um capítulo inteiro do romance, mas com certeza isso não acontece por acaso. A presença, ainda que sutil, dessa figura materna denuncia as facetas de um projeto literário maior, que concebe a imaginação como o ápice da experiência humana e prefigura a maternidade como um dos alicerces dessa construção.

A deferência do elo maternal também aparece na relação de Joana com a tia, pois mesmo demonstrando afeto pela sobrinha, a senhora não hesita em mandá-la para o internato e quando inquirida pelo marido sobre a decisão, já que ela jamais faria isso com a filha deles, ela afirma: “– É diferente! É diferente! Armanda até roubando é gente” (LISPECTOR, 1998, p.51) enquanto em sua percepção Joana: “é um bicho estranho, sem amigos e sem Deus” (op.cit.). Pensando rapidamente acerca dessas diferenças entre Armanda e Joana na percepção da tia, se afigura óbvio que ela sente a primeira como uma extensão de si mesma – mulher casada e dedicada ao marido, pois todas as vezes em que Armanda é mencionada durante a narrativa é evidenciada a sua condição de esposa – ao contrário de Joana, que apesar de ainda criança, quebra todas essas perspectivas. A crueldade da atitude e da resposta desmascara o sintagma da diferença nas relações intersubjetivas estabelecidas entre as personagens. Além disso, podemos afirmar que a falta de empatia



da tia com a sobrinha se dá, principalmente, pelo fato de não haver uma relação maternal entre elas, mas também pela autonomia da menina em assumir o roubo, confessar que fez porque quis; e advertir poder fazer tudo o que quiser. Tudo isso afronta o mundo adulto, dominado pelas convenções sociais, no qual os tios estão totalmente imersos sem nem ao menos perceber, como constatamos nas seguintes observações de Joana:

Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filhada casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria. Sim, gostavam-se de um modo longínquo e velho. De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem que continuavam a existir (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Como podemos perceber no fragmento acima, mais uma vez a protagonista transgride, tanto no sentido de infringir quanto no de ir além, os domínios estabelecidos pelo sistema patriarcal, pois é a única que apresenta percepção apurada para visualizar com criticidade os mecanismos de dominação que compõem o universo adulto.

Tal percepção a acompanhará durante toda a narrativa, como podemos identificar no capítulo “A mulher da voz e Joana”, no qual Joana aparece como uma jovem senhora recém-casada e que passará a reconhecer uma modulação diferente de voz para as diversas fases da vida. Além disso, ela fica totalmente seduzida com a liberdade daquela mulher, viúva e com um filho já casado, que parece não emocionar-se com nada, a ponto de não conseguir controlar sua curiosidade e indagar se ela vivia só e se sentia tristeza por não ter um homem em casa. Essas perguntas comprovam não apenas o estigma da maternidade, da mulher que criou o filho e já cumpriu seu papel, mas o estigma do próprio feminino que socialmente está condenado a não bastar-se a si mesmo. Sobre isso, Cristina Marcos argumenta:

Por intermédio da voz desta mulher, Joana descobre o segredo de simplesmente viver. A mulher da voz, com sua cintura engrossada pela maternidade, com sua voz vinda do fundo da garganta, como se se tratasse de uma voz de antes do signifiante, de antes da palavra, parece encarnar nela mesma o “selvagem coração da vida”. Ela é aquela que segue seu destino biológico de mulher, mas o curioso é que ele não se recobre inteiramente pela reprodução — não se trata de ser mãe, mas simplesmente de ser (MARCOS, 2007, p. 43).

A partir das palavras acima é fácil compreender outra marca da maternidade em Clarice, reconhecida num feminino que não se limita a cumprir os desígnios preestabelecidos pela sociedade patriarcal, mas que, apesar de cumpri-lo, consegue se sobressair e encontrar sentido em sua subjetividade para a existência. A lógica aqui é distinta, não é mais ser para o outro ou com o outro ou do outro, mas ser de si para si e nesse ensimesmamento abrir-se ao outro sem anular o próprio eu. A dificuldade de Joana para reconhecer e aceitar isso se dá porque para viver sua intimidade, ela precisa resguardar-se do(s) outro(s).

Ademais, não podemos desconsiderar o uso da expressão “A mulher da voz” de suma importância, pois implica em dar voz à mulher comum, retirando-a de seu silêncio social. Afinal, a relevância não é tanto o que fala, pois percebemos que a personagem é um tanto arredia e responde apenas o que é perguntado, mas está exatamente na oportunidade de poder falar.

Por fim, é a gravidez de Lídia, ex-noiva e atual amante do marido de Joana, que norteará a segunda parte da narrativa e fará Joana tanto desejar quanto sentir repulsa pela maternidade. Desse modo, o signo materno será crucial para o desfecho da narrativa, pois, é a partir dele que a trajetória será redefinida. A primeira a sofrer mudanças é a própria gestante:



Desde que o feto começara a se formar dentro de si, perdera certos trejeitos, ganhara outros, ousava avançar em certos pensamentos. Parecia-lhe que até então vivera mentindo. Seus movimentos eram mais libertos do corpo, como se agora houvesse mais espaço no mundo para o seu ser (LISPECTOR, 1998, p. 130).

A consciência de gerar um filho amplia a existência de Lídia, mudando seu modo de pensar e até mesmo seus hábitos. Já não era mais a jovem subjugada às vontades de Otávio, sempre atenta a seus desejos e disponível aos seus caprichos. Aqui, a maternidade ressignifica a essência da mulher: se antes Lídia satisfazia-se em ser a amante e não se importava em dividir Otávio, a partir da formação do feto, ela muda radicalmente, expande-se e decide que “Havia de cuidar da criança e de Otávio, ora se havia” (op. cit.). Consequentemente, a imagem da mãe é construída aqui vinculada ao ato de cuidar, não apenas do filho, mas também do marido, portanto diretamente relacionada aos designios do patriarcado que será mais adiante ferozmente atacado por Joana. O efeito disso será a transição social da personagem que da condição de ex-noiva, atual amante, portanto marginalizada, passará à senhora casada. Além de conceder-lhe superioridade, uma vez que, simultaneamente à descoberta da gravidez, Lídia passa a nutrir um desprezo pelas outras mulheres. Refletimos que esse desprezo pode ser resultado da ruptura da personagem com o seu passado e com sua antiga personalidade de submissão aos desejos dos outros.

Quanto a Otávio, ao perceber o deslocamento da personagem feminina, sente-se incomodado, pois compreende que algo além dele move aquele semi-sorriso estampado no rosto sereno da amante, fato extremamente desconfortável para ele, por isso, mesmo após conseguir sua atenção, conclui: “Verdade é que ela não voltava mais inteiramente, como antes da gravidez. E ele mesmo lhe dera o reinado, o tolo... Sim, mas quando ela se libertasse da criança, quando ela se libertasse da criança...” (LISPECTOR, 1998, p. 131). A repetição do pensamento de Otávio busca convencê-lo de que a mudança de Lídia será restrita ao período gestacional. Se isso é fato, não temos como afirmar, pois a narrativa não se ocupará desse pormenor. Além disso, o pensamento dele também marca uma tomada de consciência da personagem masculina em relação às mudanças sofridas no íntimo da mulher e da relevância da gestação, comparada por ele a um reinado.

Apesar disso, Otávio sequer desconfia que, se antes da gravidez Lídia não se importava com os acontecimentos futuros, agora ela desejava constituir sua pequena família ao lado dele e do filho, denunciando assim a nova condição de mulher, marcada pela transição entre duas Lídias: a que existia antes da gestação e a atual futura-mãe.

O embate entre Lídia e Joana ultrapassa a simples disputa por um homem, mas, sobretudo, expõe destinações julgadas inerentes à existência/essência do próprio feminino que aproximam Lídia da mulher da voz e, esta, a várias outras mulheres. Essas mulheres com as quais Joana pouco se identificava, pois eram mulheres donas de casa, esposas, mães, fêmeas do homem: “elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa” (Lispector, 1998, p.141). O que parece um pensamento simplista acerca da mulher é dilatado na seguinte conclusão:

E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque a sua essência era a de “tornar-se”. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos? (op. cit.).

Conforme o fragmento acima, podemos assegurar que o segredo da mulher está no processo, nesse constante vir-a-ser, irrealizável em sua natureza primeira, mas com o poder soberano de abrigar a vida desde o ventre. Numa leitura mais atenta é possível identificarmos que o excerto acima dialoga com a célebre frase “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2019, p. 11)².

2 Vale lembrar que a publicação de *O segundo sexo* só ocorreu em 1949, ou seja, seis anos após o livro de Clarice.



É a partir desse pensamento que Joana reconhece a própria infelicidade e compreende o porquê de Otávio, indefeso, se sentir preso às duas mulheres, afinal: “Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher?” (LISPECTOR, 1998, p.144). Nessa leitura um tanto apurada de toda a situação, Joana identifica o motivo pelo qual a rival lhe envia um bilhete solicitando um encontro: Lídia deseja Otávio para si. Contudo, ao invés de ceder de imediato, ela adverte: “Por que não trabalha para sustentar o guri? (...) Por que não trabalha? Assim não precisaria de Otávio” (LISPECTOR, 1998, p. 146). Otávio é reconhecido aqui não apenas como o genitor, mas como o provedor da família e, por isso, fonte de desejo. As marcas do patriarcado são encontradas desde o desejo da consolidação da pequena família em sua forma tradicional – pai, mãe, filho(a) –, sem esquecer que a concubina também faz parte desse modelo, até a identificação do homem como gestor financeiro. Ao sugerir que Lídia trabalhe, Joana ressignifica a existência da mulher, conferindo à ela uma outra condição não apenas social, mas existencial. Livre do poder econômico impetrado pelo sexo masculino, ela poderá conduzir suas próprias decisões.

Como se não bastasse, Joana representa a desestabilização da estrutura patriarcal, pois apesar de ter o que muitos julgariam a fonte da própria felicidade, um marido, o casamento não era para ela fonte de realização pessoal, pelo contrário era um peso. Joana era infeliz exatamente por não se enquadrar num modelo preestabelecido e por ter ciência do objeto de seu desejo:

Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! – E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? fica aí solta comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pensa que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo de minha testa, já branca e fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, e me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho (LISPECTOR, 1998, p. 148).

663

Nesse excerto, fica nítido que Joana, mulher já casada, anseia o carinho materno, os cuidados extremos de alguém cuja principal preocupação seja o seu bem-estar. Contudo, nem a lembrança da mãe Joana cultiva, chegando a temê-la quando ainda menina. Talvez, por isso, a maternidade a florada no corpo da outra seja para ela tão abrasiva, a ponto de garantir-lhe separar-se de Otávio, mas não sem antes dar a si mesma a oportunidade de também gerar um filho dele.

Entre as maternidades descritas no livro, a de Lídia é crucial para a protagonista, pois ameaça a sua feminilidade. Tanto que, no final do capítulo intitulado “Lídia”, Joana imagina-se com um filho nos braços e traça ligeiramente os passos de sua maternidade, mas não de uma forma romantizada, pelo contrário, ela reconhece que: “meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil” (LISPECTOR, 1998, p. 156). Inopinadamente, ela apreende todo o universo da criação e se compara a Deus que pariu o mundo e nada sabe. Dessa forma, a personagem ironiza criticamente a formação da humanidade, traçando a relação mãe *versus* filho a partir de uma visão negativa do homem desde o ventre. Consequentemente, a mãe é vista como elemento descartável com o passar do tempo, tal qual o divino após a concepção do mundo. Logo, temos aqui a desmistificação do bom selvagem, de Rousseau, e a aproximação da mulher a Deus.

Apesar disso, Joana reconhece que o simples anúncio de uma gravidez mudaria o destino dela e de Otávio, pois: “Ela não era obrigada a seguir o passado, e com uma palavra podia inventar um caminho de vida. Se dissesse: estou no terceiro mês de gravidez, pronto! entre ambos viveria

alguma coisa” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Aqui a maternidade é apresentada não como um desejo, mas como um devir, alcançado não pelo ato sexual entre homem e mulher e, sim, pelo domínio da palavra. Joana não gera um filho, ela procria a vida através do dizer, sendo reconhecida no decorrer de todo o romance como a mãe das coisas, contudo essas coisas não são os meros objetos materializados no mundo real, mas tudo que ela conseguia imaginar. Sua maternidade, portanto, não ocorre no mundo empírico e sim no das ideias. Em tese é possível afirmar que a não maternidade de Joana limita-se apenas à existência de um filho, uma vez que é a partir dela que todas as demais personagens de *Perto do coração selvagem* nascem.

De modo geral, podemos concluir que as marcas da maternidade no livro em estudo abrem caminhos para diferentes reflexões acerca da figura materna enquanto signo ao mesmo tempo em que age de maneira determinante no destino de Joana e em sua atuação plena de complexidades, sendo portanto o principal mecanismo de transgressão da protagonista. Até a maternidade de Joana é contraventora, pois vai além do significado primeiro do termo e renova as possibilidades de compreensão do mundo e do Ser como sujeito real ou fictício.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O conflito: a mulher e a mãe*. Tradução de Vera Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

COLLIN & LABORIE, Françoise. Maternidade. In: HIRATA, Helena [et al] (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 133-138.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCOS, Cristina. Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo. In: *Ágora*. v. X. n. 1. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v10n1/a02v10n1.pdf>> Acesso: 07 jul. 2019.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.



ECOS E GRIFOS: RESISTÊNCIA AFRO-FEMININA NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

Maria Edilene Justino²

INTRODUÇÃO

Em meio ao medo instalado e à necessária coragem, ensaiamos movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui. (EVARISTO, 2017. p.107)

A escrita de autoria feminina, para além do conforto do que hoje conhecemos por tipos e gêneros textuais literários e não literários, há séculos vem sendo posta em evidência. E assim, por mãos de mulheres brancas e negras, em uma movência às vezes tímida, às vezes mais audaciosas vem construindo caminhos de auto afirmação identitária, de resistência e de liberdade via linguagem escrita ao longo de alguns séculos, dentre as quais destacaram-se a freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651 – 1695), a francesa Olympe de Gouges (1748 – 1793), a sul-americana Kate Chopin (1851 – 1904) e as brasileiras Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917), Auta de Souza (1876 – 1901) e Julia Lopes de Almeida (1862 – 1934), embora em séculos distintos, fundamentadas nas peculiaridades da sociedade a que pertenciam, traçaram grifos que, em tempo, geraram ecos da voz-autoria feminina que evocaram e seguem evocando história a fora.

665

Segundo Moreira (2005) foi em meados do século XIX que se registrou o providente atrevimento das mulheres da época ao escreverem, “como se fossem homens”. E a partir de então, deu-se continuidade a uma história de escrita(s) que pode até ter sido iniciada com a intenção de registrar acontecimentos do cotidiano, as angústias, e as limitações das mulheres, mas que caminhou para a inserção das mesmas no universo que era predominantemente masculino, onde ainda não havia a dissociação clara entre uma pena e um pênis.

Como já foi afirmado pelas teorias feministas, “não existe uma identidade única para as mulheres”, o que implica dizer, em princípio, que muito há de peculiar nas formas com as quais mulheres brancas e mulheres negras lidam, distintamente, com as questões cotidianas que demandam rompimento com as subordinações às quais viveram noutras tempos. A exemplo disso Evaristo (2005) mostra que

Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro. Imagens nascidas desde uma sociedade escravocrata, perpassam, até hoje, profundamente, pelos modos das relações sociais brasileiras (EVARISTO, 2005, P.204).

Nesta perspectiva, do rompimento dos silêncios e das insubordinações via escrita, enquanto estratégia de resistência das escritoras afro-americanas como Alice Walker, Toni Morrison, e das brasileiras tais como

1 Recorte da pesquisa de mestrado, em poéticas de autoria afro-feminina, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), denominada “Estigma, Erotismo e Feminino em Vozes Guardadas, de Elisa Lucinda”, sob a orientação da Prof^a Dr^a Liane Schneider do (DLEM) e do (PPGL/UFPB).

2 Bolsista CNPq e aluna regular no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: edilenejustino@gmail.com

Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, e Conceição Evaristo, dentre outras mulheres, para além da descoberta de si, e da afirmação de suas identidades, remete a reflexão acerca da autoria apresentada por Evaristo (2005, p. 206) ao afirmar que “o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas”, mostra ainda que “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se torna o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 206).

Neste interim de luta-resistência, mulheres negras cujas vozes se projetam, poeticamente, nas Américas afora, representadas por nomes como; Juana Inés, Alice Walker, Noémia de Souza, Audre Lorde, Aliane França, Auta de Souza, Elisa Lucinda, Conceição Evaristo, Geni Magalhães, Miriam Alves, Sônia Fátima Conceição, Tatiana Nascimento, dentre outras tantas poetisas, com suas temáticas multifacetadas, vem nos instigando a adentrarmos o universo poético afro-feminino a partir de uma percepção interseccional que leva em conta, as particularidades das mulheres de outrora às da contemporaneidade, a partir das categorias de gênero, raça, classe social, bem como de outros aspectos que, por ventura, em alguma parte do mundo, ainda se configurem como dispositivos de intercepção das liberdades das mulheres, sobretudo, das historicamente invisibilizadas, das mulheres negras.

Assim, diante do exposto, e da importância da poesia de autoria afro-feminina contemporânea, a partir da análise interseccional dos poemas *Vozes-Mulheres* e *Inquisição*, de Conceição Evaristo, fundamentada na teoria de gênero, e nas teorias feministas, com este artigo, pretende-se contribuir com o afloramento e a continuação dos estudos de gênero, utilizando como *corpus*, a poética afro-feminina-brasileira, bem como com o desenvolvimento dos estudos e pesquisas fundamentadas na poética Evaristiana.

POÉTICA AFRO-FEMININA, FEMINISMOS, INTERSECCIONALIDADE.

Audre Lorde (1976- 1984) afirma que “a poesia é a nossa forma de ajudar a dar nome ao inominável para que ele possa ser pensado...”, essa seria a forma “como eles se tornam conhecidos e aceitos por nós, nossos sentimentos e a exploração honesta deles se tornam santuários e locais de desova para as ideias mais radicais e ousadas. No entanto, ao falarmos especificamente das tantas formas de estereotipização das imagens, corpos e falas das mulheres negras brasileiras, é mister considerar que, de acordo (Augel 2007, p. 01) “o homem e a mulher negros sabem o quanto sua aparência incomoda e os segrega num mundo centrado nos valores “brancos”, e ainda que “a exaltação dos atributos físicos tipicamente negros é mais um recurso para a desconstrução das afirmações” e “que negam o negro em sua totalidade, que procuram destituí-lo de seu fenótipo, ao considerá-lo negativo ou inferior aos padrões de beleza arianizada” (AUGEL, 2007, p. 01-02).

No entanto, para além da necessidade de se romper as barreiras das tantas formas de discriminação elencadas e destinadas aos sujeitos negros, às mulheres negras em especial, para quem essa carga de representação simbólica, recheada de negatividade, é ainda maior, mas que, felizmente, tem encontrado respaldo na arte literária, na arte poética em especial, visto que “a poetisa rejeita essa visão negativa do seu exterior e passa a enumerar suas características físicas, invertendo-lhes a simbologia, emprestando-lhes um valor positivo” (AUGEL, 2007, p. 01-02).

No texto *A Mulher Negra na Poesia Afro-Brasileira*, Dantas (2005, p.119) apresenta uma lista de textos de poetas africanos e afro-brasileiros que, ao longo dos tempos, traz o “enfoque poético, tendo em vista principalmente os valores que estão por trás da configuração da imagem da negra”. Dentre os quais estão os poemas: *Negra* (1884), de Cordeiro da Mata, e *A Negra* (1916), de Caetano da Costa Alegre. De modo que, a partir de então, “passa a mulher negra a ser trazida à cena, não mais por seu aspecto sedutor, mas por sua condição de vítima maior desse processo de exploração” (DANTAS, 2005, p.122). Os poemas *Mamã Negra* (*Canto de Esperança*), de Viriato da Cruz, e *Mulher Negra* (1961), de Alexandre Dáskalos, conforme afirmação



de Dantas (2005, p.124) “embora a graça, a sedução, o encanto, a dor, a alegria continuem presentes na configuração da imagem da mulher negra, na produção poética africana, o que assoma é uma imagem de mulher mais autônoma, participe da vida de modo mais igual”, como se aprecia no poema *1ª Canção para Luanda depois da Vitória*, do angolano João Melo.

Quanto aos poetas afro-brasileiros Dantas (2005, p. 124) diz que “semelhante ao que ocorre nas literaturas africanas de língua portuguesa, a graça, o encontro, a sedução, a opressão, a reificação são traços também explorados pelos poetas brasileiros na construção da imagem da mulher negra” e ainda “que, só a partir do Romantismo, começa a emergir no cenário literário nacional, desaguando com força na obra de poetas como Jorge de Lima” (DANTAS, 2005, p. 124). A autora segue mostrando que o poema *Essa Negra Fulô!* (1928) de Jorge de Lima traz o destaque “nas relações de poder que envolvem o sinhô, a sinhá e a mucama. Opressão, autoritarismo, sedução, emergem como pilares que sustentam essas relações” (p.125). Enquanto o poema *Dona Chica* (1928) de Raul Bopp, que apresenta aspecto de sedução da negra, mas que tem predomínio na forma cruel com a qual a negra é tratada por sua senhora, justificando o poema vir do livro *Urucungo*, que segundo o autor seria uma obra “só de gemido de negro”.

Tem-se ainda o poema *Outra Nega Fulô* (1960 – 1979) de Oliveira Silveira, reescrita do poema *Nega Fulô*, mas que tem o compromisso de tirar a negra da condição de objeto sexual e levá-la ao patamar de negra ensimesmada, construtora de seu próprio destino, rompendo com as predestinações da poética determinista do poema original/anterior (DANTAS, 2005). Mas há que se por em evidencia que tanto na poética africana quanto na afro-brasileira, embora se alcance mudanças na construção da imagem da mulher negra, retratada nos poemas escritos a partir do Romantismo, vale a ressalva de que a poética aqui evidenciada, que fala sobre a mulher, foi construída da perspectiva do homem que fala segundo a forma como percebe a mulher e não da perspectiva da própria mulher que fala de e por si.

Em *O feminismo é para todo mundo*, hooks (2019, p.166 – 167) enfatiza que “o feminismo, como movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão, está vivo e passa bem”, com tal afirmação a autora mostra o quanto tal movimento tem significados positivos frente às mudanças de perspectivas do ser e do agir de muitas mulheres após seu surgimento, visto que é um forte aliado na promoção da autorreflexão. Em *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, Hollanda (2018, p.242) mostra que “as diferenças entre as mulheres e as demandas específicas que as diferenças propõem são grandes e há muito se manifesta política ou teoricamente”, isto para enfatizar que os feminismos são múltiplos, mas que especificamente na quarta onda, o feminismo negro e o transfeminismo foram os que mais ganharam visibilidade, no entanto, vale lembrar que só ganha visibilidade aquilo que era e ou que estava invisível.

Cada vez mais novas áreas do saber humano tem reeditado o conceito e o sentido deste movimento político necessariamente encabeçado por mulheres, o(s) feminisno(s) que não é “anti-homem” (HOOKS, 2019), mas sobretudo, anti-sexista! Desta perspectiva, e de modo mais amplo “o feminismo é [...] o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado” (TIBURI, 2019, p.12).

Mas de modo mais particularizado, quando voltado aos sujeitos aqui em evidencia; as mulheres negras, em *Quem tem medo do feminismo negro?* Djamila Ribeiro (2018, p.51) argumenta que “o feminismo negro começou a ganhar força a partir da segunda onda do feminismo, entre 1960 e 1980, por conta da fundação da National Black Feminist, nos Estados Unidos, em 1973”, e ainda “porque feministas negras passaram a escrever sobre o tema, criando uma literatura feminista negra” (RIBEIRO, 2018, p.51). Ela nos convida a perceber que nas palavras dela mesma, “bem antes disso, mulheres negras já desafiavam o sujeito mulher determinado pelo feminismo”, registrando-se assim, não apenas a ideia da mulher negra como “o outro do outro” (KILOMBA 2012 apud RIBEIRO, 2017, p. 38), na categoria de gênero, mas como as que necessitam transpor barreiras até mesmo dentro do próprio feminismo.

De acordo com Carla Akotirene (2018), em *O que é Interseccionalidade?*, tem-se que o termo *Interseccionalidade* foi cunhado pela afroamericana Kimberlé Crenshaw, em 1989. Fundamentada nas ideias da criadora da *Teoria Interseccional* Akotirene (2018, p.58) mostra que “a interseccionalidade é, antes de tudo, lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais”. Viu-se que “a interseccionalidade baseada no feminismo negro conta dos porquês de mulheres brancas poderem representar judicialmente as mulheres de cor, bem como os homens negros poderem representar toda comunidade” (AKOTIRENE, 2018, p. 59).

Essa nova forma teórico-metodológica de dar visibilidade em um maior número de possibilidade ao lidar com as demandas opressivas que acometem a mulher negra, além de ter passado a ser utilizado indevida e indistintamente por muitos, tem sido bastante apreciado por ativistas e pensadoras feministas representantes, a esse respeito, Ribeiro (2018, p.47) argumenta que “o movimento feminista precisa ser interseccional, dar voz e representação às especificidades existentes no ser mulher”, visto que “se o objetivo é a luta por uma sociedade sem hierarquia de gênero, existindo mulheres que, para além da opressão de gênero, sofrem outras opressões, como racismo, lesbofobia, transmisoginia”, visto que “torna-se urgente incluir e pensar as intersecções como prioridade de ação, e não mais como assuntos secundários”. (RIBEIRO, 2018, p.47).

A perspectiva interseccional enquanto ação, no contexto do feminismo negro revela um caminho possível de reflexão sobre as formas como as peculiaridades de se ser mulher, mulher negra em especial, pelo maior número possível de meios, podendo a poética de autoria feminina negra Evaristiana, ser meio de se refletir sobre tais desvios e ou caminhos de resistência, como se verá a seguir.

“INQUISIÇÃO”: QUANDO ELAS FALAM INCOMODAM MUITA GENTE!

Se para alguns homens é custoso aceitar que as mulheres brancas são tão, ou ainda mais intelectual-mente talentosas e competentes quanto eles, imaginem a proporção desta dificuldade quando a mulher em questão é a mulher negra?. Aí está, posto o cenário e lançado o desafio de se compreender a medida de significação que há na voz-escrita de uma escritora-negra que afirma: “o nosso campo para semear é vasto e ninguém, além de nós próprios, sabe que também inventamos a nossa Terra Prometida.” (EVARISTO, 2017, p.107).

A partir das percepções de Federici (2017) em *Calibã e a Bruxa* somos convidados a refletir acerca do fato de que esse genocídio feminino que reprimiu a sexualidade, acusou, incriminou e demonizou as mulheres à época, proibiu as lutas coletivas e sanou tantas vidas na América e na América Latina é, no poema *Inquisição*, de Conceição Evaristo, um reforçador da ideia de que, na contemporaneidade, a vigilância masculina questiona, interpela e põe a prova, não mais a conduta do corpo dotado de uma “má reputação”, mas da voz-escrita negra feminina, que atrevidamente, quer se fazer ouvir em meio a um cânone literário, ainda marcado e constituído, majoritariamente por homens brancos.

De acordo com (Augel, 2007, p. 04) “muito se tem referido sobre o silêncio ao qual são relegados os segmentos menos favorecidos da sociedade”, e os modos de tentar silenciar são cada dia mais multifacetados, assim **é preciso considerar** que, “silenciar, ignorar as tensões sociais, é uma das atitudes mais comuns, o recurso frequentemente empregado quando se trata da questão da discriminação racial, ao lado da omissão” que a seu ver “tem implicações decisivas na formação identitária na sociedade multirracial brasileira” (AUGEL, 2007, p. 04).

Diante do exposto, a **Inquisição** Evaristiana a seguir, se inicia com a frase “ao poeta que nos nega”, dedicatória nada inocente, mas endereçada aquela essência sexista e patriarcalista resultante das mentalidades masculinas do século XIX, na qual o poderio masculino subordinava e interrompia as elocuições femininas, que ainda teimam em se arrastam nos dias atuais, mas que há tempos, tem se convertido, pelas



movências das mulheres em fluxo criativo, a se constatar nos fragmentos do poema inquisição, a seguir, no corpo do texto.

Com a conjunção “enquanto” significando tempo e proporção iniciando a primeira estrofe do poema, Evaristo traz a cena não apenas a temática da ainda questionada autoria feminina, mas em particular, da autoria feminina negra. Que contesta o sujeito que fala, de onde fala, de como fala, movendo a reflexão de quem pode e de quem está autorizado a falar (RIBEIRO, 2017). A negação “do meu corpo-letra” traz a noção da pergunta quem te autorizou a falar?, a considerar que, “na semântica da minha escrita” há muito o que ser dito/denunciado sobre o que, historicamente, o silêncio da voz negra representa. Com um eu lírico em 1ª pessoa, na segunda estrofe “assunto não mais o assunto dessas dissentidas falas”, tem-se a ideia de, não mais se dá cartaz e ou se deixar intimidar por essas “dissentidas falas”, falas de divergência e castração.

Na terceira estrofe o “prossigo e persigo outras falas” traz não apenas uma gradação evolutiva de trazer minha própria fala, mas “outras falas” que pressupõe a ideia de falas ancestrais que me permitem falar por mim e pelos meus. Não se trata aqui de falar por qualquer um, mas por “aquelas ainda úmidas, vozes afogadas, da viagem negreira”, trazendo desta forma, ainda que numa linguagem entre sinestésica e metafórica, uma clara alusão ao pranto derramado, que por seu excesso calava as “vozes afogadas” dos tantos escravos mortos de fome, de maus tratos e desumanidades, enquanto fruto “da viagem negreira” que representava, à época, a desmedida síntese da ambição do homem branco, em detrimento e a custa das tantas e desimportantes vidas negras conduzidas pelas vias marítimas, fortemente acentuadas em *Navios Negreiros*, obra de Castro Alves.

A quarta estrofe traz a conjunção adversativa “apesar” e o marcador temporal “hoje”, em que se apresentam por meio do eu lírico, talvez, os sentimentos da própria autora, por ter sido inicialmente reconhecida fora de sua pátria para, a posterior, ser reconhecida “no cáldo e esperançoso sol de terras brasis, onde nasci”, reforçando-se assim a máxima cristã de que “o profeta não é reconhecido em sua pátria”, o que pode ser compreendido com a intenção insinuativa de que o Brasil, embora pátria de múltiplas facetas, quase sempre, segue negando suas gentes, sobretudo, escritoras e escritores negros.

Contudo, “o gesto de meu corpo-escrita levanta em suas lembranças esmaecidas imagens de um útero primeiro” onde, mais uma vez há a noção consciente de que seu gesto, por meio de seu “corpo-escrita”, junto à apropriação das “esmaecidas imagens” colhidas da memória, recupera e renova a noção de memória ou ainda para Mendes (~ 2019, p. 07) “a construção de uma imagem de voz ancestral, que se faz ouvir no tecido poético, e a consideramos na análise a partir do conceito de memória coletiva”, aqui representada por “um útero primeiro”. Desta ideia desse corpo-escrita, o que significaria o ato de escrever para uma mulher negra?: “escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança” (EVARISTO, 2005, p.202). A autora segue afirmando “gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo” (EVARISTO, 2005, p.202).

Dentre os motivos supramencionados há uma reafirmação do eu lírico “por isso prossigo”, e “persigo acalentando nessa escrevivência”, em um acalanto que reverbera no mergulho pelo direito de, por meio do registro das histórias de/das vida(s), traz à tona “não a efígie dos brancos brasões”, ou seja, dos homens e mulheres brancos já autorizados a falar, mas “sim o secular senso de invisíveis”, em representação aos corpos negros usados, negados e invisibilizados ao longo da história, dos “negros queloides”, compreendendo os sujeitos negros marcados a ferro e fogo, plenos de cicatrizes no corpo e na alma, como herança de negatividade deixado pela escravidão.

Esses sujeitos marcados pelo “selo originário, de um perdido e sempre reinventado clã” sintetiza as particularidades do povo negro que tem por um dos maiores de seus desafios, se reinventar, como forma de resistir e de fortalecer os laços simbólicos de sua ancestralidades recuperada via memória ancestral de-

finida como “corpo-letra” e “corpo-escrita”. E assim, Ao se trazer à tona a ideia de um masculino, “poeta que nos nega”, o “nos” como marcação de gênero, associado ao fato de um eu lírico que, em alguma medida, representa uma mulher negra que escreve e que é excluída e negada pelo cânone dos homens brancos, aflorando-se pois a questão de raça, e para além de todo o disposto está a questão da negação feita pelo poeta, negação esta que, não há como negar, sintetização uma forma de silenciar, intimidar e oprimir o corpo-escrita da mulher negra, em um notório diálogo poético interseccional definido como “uma conceitualização do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (CRENSHAW, 2002, p. 07).

Grosso modo, o poema em questão traz à luz a ideia de uma resposta a *Inquisição* que segue sendo executada por homens brancos, como forma de negação e invisibilização do corpo-escrita de mulher negra que, conhece a necessidade de continuar a ser o grito-canto negro grafado na poética contemporânea a desafiar o cânone literário branco, enquanto se faz resistência.

“VOZES-MULHERES”: RECORDANDO E RESISTINDO.

Como afirma Evaristo (2017, p.107) “a cada instante os nossos antepassados nos vigiam e com eles aprendemos a atravessar os caminhos das pedras e das flores”, sinalizado assim que, juntamente por essa convicção de que não se estar só, tem-se o impulso da travessia sedimentada e acompanhada por uma ancestralidade que fortalece essa mulher negra, humana, vigilante e ativa que “revela-se uma mulher consciente de seu papel na sociedade, preocupada com as questões sociais e engajada na defesa dos direitos humanos, independentemente de diferenças étnicas, culturais e /ou de classes” (CAMPOS, 2010, p. 272). O poema *Vozes-Mulheres* nos chama atenção não apenas para as particularidades poéticas Evaristiana, mas, sobremaneira, para o que nos apontou Alves (2010, p. 186) de que “os textos dessas escritoras afrodescendentes revelam vários contornos de uma face-mulher ocultada, e a visibilidade dos rostos-vida é desenhada nas falas da existência”, como constataremos nos fragmentos do poema *Vozes-Mulheres*, comentados ao longo do texto.

Vozes – Mulheres é um poema em seis versos que, por meio de um eu lírico que, naturalmente, traça um trajeto em que se cruzam vozes histórias da autora do poema e de sua filha, com as histórias de seus descendentes e ancestrais (mãe, avó, bisavó,...). ratificando o fato de que “Conceição Evaristo estende sua luta pela possibilidade de falar do outro à possibilidade de dar ao outro oportunidade de falar para que ele possa manifestar e expressar suas ideias” (CAMPOS, 2010, p. 272).

A partir do introdutório “A voz de”, que se repete ao longo do poema, o sujeito lírico vai delineando, a partir das gerações, a gradação de um eco que suou diferente, isto por ter ocorrido em gerações e tempos distintos. O recurso do afloramento da memória é acionado e na primeira geração “A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio”, de modo que o duplo “bisavó/criança” marca a alusão aos ecos advindos dos lamentos dados em virtude “de uma infância perdida” que a mulher negra do período colonialista trazia em si. A voz, “a de minha avó” que “ecoou obediência aos brancos-donos de tudo” representa a segunda geração de “vozes, que foram historicamente silenciadas” (COSTA, 2016, p.04).

A voz, “a voz de minha mãe” que representa a terceira geração de mulheres, que “ecoou baixinho revolta no fundo das cozinhas alheias debaixo das trouxas roupagens sujas dos brancos” revela a manutenção daquilo que a cultura branca continuou reservando as mulheres negras, de modo que as roupas que eram sujas “pelo caminho empoeirado rumo à favela”, de modo que, embora os cenários já não sejam mais os mesmos, segue posta a representatividade dos papéis sociais destinados àquelas mulheres, em um voltar-se poeticamente a visibilizar “os problemas das minorias, [...] enfrentados pela mulher negra, oprimida e explorada [...], a luta pela visibilidade das afro-brasileiras, tanto as escritoras como outras mulheres envolvidas em ocupações diversas” (CAMPOS, 2010, p.272).



Mas, “aminha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome”, como representante da quarta geração, por meio do marcador de tempo “ainda”, revela o incomodo via “versos perplexos” que conhece a existência de um povo que, mesmo fazendo parte de uma nação promissora em alguns aspectos, como é a nação brasileira e outras tantas nações, anda assisti aos assassinatos constantes de vidas negras ditas desimportantes, por meio da violência (chacinas) e da crueldade social (fome), como marcadores das formas de opressão descritas pela interseccionalidade que “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p. 07).

Nesta última voz, que é agora “a voz de minha filha” tem-se a representação da quinta geração de mulheres negras que é a que “recorre todas as nossas vozes”, eis aqui a que “recolhe em si” não qualquer voz, mas “as vozes mudas caladas engasgadas nas gargalhadas”, de modo que os termos sinonímicos “mudas/caladas” contrapostos aos termos antônimos “engasgadas/gargalhadas” aludem, no primeiro caso, aos silêncios forçados aos quais os negros eram submetidos por seus senhores, na maioria das vezes, um silêncio dotado de requintes de crueldade. No caso dos “engasgadas/gargalhadas” têm-se os engasgos causados pelas humilhações à época e as gargalhadas dos homens brancos diante da espetacularização de alguns corpos negros dados a diversão, como se vê no filme *Vénus Noire* (2010), inspirado na história da sul-africana Saartjie Baartman.

A voz lírica diz que “a voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato”, onde a fala de toda uma ancestralidade se manifesta na voz da filha que não apenas fala, que fala e age, é assim o fazem justamente porque “na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância o eco da vida-liberdade” e isso se fará a considerar que essas mulheres que já foram silenciadas, “ao conseguirem um espaço de fala, denunciam a ordem hegemônica que busca, na interiorização de suas ideologias, legitimar-se como única possibilidade” (COSTA, 2016, p.04). E assim, no intervalo dos tempos de memória ancestral, permeado pela presença toda da interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2018), vale considerar que, da “voz de minha bisavó”, até “a voz de minha filha”, há uma infinidade de significados e sentidos que dão legitimidade temática poética Evaristiana em contexto de contemporaneidade.

As *Vozes – Mulheres* em questão nos convida a reflexão de que os ecos de outrora eram prantos e soluços resultantes dos gritos ignorados. Os risos, quando ousavam aparecer, findavam por ser banhados de sangue, resultantes da ira das Sinhás contra suas criadas. Os grifos eram os queloides de corpo-alma deixados nos corpos negros, dos desmandos e as desumanidades dos Senhores de Escravos. Felizmente, os ecos converteram-se em vozes que se colocam diante deste novo mundo que (re)cria. Os risos são agora banhados pela esperança vislumbrada no vasto campo das possibilidades. E os grifos, estes são os que acentuam no universo dos brancos, a presença negra de ontem e de hoje, que marca sua presença no universo literário poético, enquanto gritos fonéticos existenciais da “liberdade alcançada, essa grandeza” (LUCINDA, 2009).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Diante do exposto, vimos que a poética afro-feminina, continua sendo um desafio, visto que ainda não é tão conhecida, quanto gostaríamos. O feminismo negro tem funcionado como grande motivador das produções teóricas e literárias para as mulheres negras e brancas. E que a proposta da interseccionalidade como ação prática de observação das relações sociais, explícitas /implícitas nas relações e grafadas na arte literária/poética é uma ótima opção teórico metodológica.

As discussões apoiadas nos textos poéticos evaristianos, em diálogo com as teorias utilizadas mostraram a força e o poder poético discursivo que a arte poética afro-feminina possui. Que por meio de poemas



como *inquisição* pode-se esfregar na cara do machismo patriarcal que não adianta por mordança simbólica em boca falante de mulher negra. E que poema como *Vozes-Mulheres* para além de fazer link de emoções e memórias entre passado/presente/futuro, reafirma a força da ancestralidade e conclamam o novo clã da atualidade afro-feminina a dar gritos de ecos-grifos no campo da intelectualidade.

Por fim, vê-se que a Poesia, como arma branca polida e reluzente, faz vislumbrar a esperança e que a linguagem, senhora de múltiplas faces é munição plena de sentidos, palavras e afetos, que recarrega as armas sócio-históricas-culturais com as quais as invisibilizadas pela história patriarcal, as Mulheres, especialmente as Mulheres Negras, se munem para invocar sua ancestralidade enquanto se (re)constroem em identidades e (re)edificam representatividades poéticas humanas que as asseguram (re)laços com seus pares em tempos e lugares não fronteiriços.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. *A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência*. 2010. Disponível em: www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/.../261/ Acesso em: 23 de jul. 2019.

AUGEL, Moema Parente. "E Agora Falamos Nós": Literatura Feminina Afro-Brasileira. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/157-moema-parente-augel-e-agora-falamos-nos> Acesso em: 20 jul.2019.

COSTA, Juliana Cristina. *O Verso e o Protesto: a poesia contemporânea como reivindicação sócio-política*. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/15012387/O> Acesso em: 25 jul. 2019.

672

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Tradução de Liane Schneider. Estudos Feminista, v.10, n.1, p. 171- 188, 2002. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: 19 jul. 2019

DANTAS, Elisalva Madruga. A Mulher Negra na Poesia Afro-Brasileira. In.: MOREIRA, Nadilza, Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Vozes-Mulheres / Inquisição*. In.: *Poemas de recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In.: MOREIRA, Nadilza, Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. In.: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. P.241-251

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Ana Luiza Libânio. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MENDES, Ana Claudia Duarte. *Eco e Memória: Vozes-Mulheres*, de Conceição Evaristo. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/201-eco-e-memoria-vozes-mulheres-de-conceicao-evaristo-critica> Acesso em: 20 de jul.2019.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?. In.: MOREIRA, Nadilza, Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

_____. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.



A REVISÃO DO ESTUPRO CONJUGAL NA FICÇÃO DE LYA LUFT¹

Maria Juliana de Jesus Santos²

INTRODUÇÃO

A violência estrutural de gênero tem sido um fator recorrente na sociedade brasileira. Detalhada pela antropóloga Segato, a violência estrutural é normatizada pelos contratos simbólicos impostos pelo sistema patriarcal, que reconhecem mais poder ao masculino em detrimento do feminino, ocasionando uma tensão entre os gêneros, que ratifica a violência como uma forma de normatização dos sujeitos envolvidos na disputa de poder (SEGATO, 2003, p.14). Levando em consideração a padronização dessa disputa, o recorte desse trabalho tramita evidenciar as consequências da violência patriarcal nas personagens femininas de *As parceiras* (1980), de Lya Luft, que narra a trágica saga de uma família de mulheres silenciadas por normas patriarcais. Essa obra apresenta, como temas principais, a violência sexual no casamento e o controle das identidades femininas, e, como consequência da disciplina e da vigilância imposta às mulheres, os transtornos psicológicos.

Dentro do repertório dessa violência, temos o cárcere privado, o assédio psicológico, o assédio moral, as punições físicas, os abusos sexuais, entre outros, reconhecidos pela Lei Maria da Penha, oficialmente lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. As vítimas que sofrem essas formas de relacionamento abusivo apresentam sequelas que ficam como feridas psicológicas. Em muitos casos, as vítimas passam a ter transtornos psicológicos causados pelo pavor e medo impostos durante o período que sofrem violência. Na ficção de Luft, não é diferente: tanto as formas de violência como suas sequelas são registradas por uma narradora que revisa o passado da família. No meio desse passado misterioso, apresenta-se a situação do abuso sexual dentro do matrimônio, a qual vai sendo debatida e refletida na obra por Anelise. Nesse interim, é destacado que “o estupro é questionado como uma prática masculina hegemônica que, mesmo denunciada como crime, é relativamente aceita entre os homens e, em algumas circunstâncias, faz parte do ritual do casamento”. (GOMES, 2018, p. 92).

673

Desta maneira, temos como pretensão analisar como a violência de gênero está articulada no romance *As parceiras* e de que modo as vozes das personagens podem ser retratadas, mediante o cenário machista. O recorte escolhido para essa análise levará em consideração os estudos de gênero e feminista aplicados à obra. Além disso, propusemos debater as vozes das excluídas, dentro do contexto de submissão, cárcere e estupro no casamento, em uma das personagens centrais.

Vale ressaltar que a obra faz parte da década de 80, contém temas debatidos na época e que perduram nos tempos atuais. Nesse sentido, focaremos nas ações das personagens Anelise (narradora e protagonista) e Catarina (uma das personagens centrais da obra). Nos deteremos ao modo como as ações ocorrem e de que forma o sistema patriarcal está atuante na vida dessas personagens. Com esse parâmetro, foi crucial nos debruçarmos em conceitos de gênero (Butler, Saffioti, Louro), violência de gênero (Zanotta, Gomes, Bourdieu) e a questão de fala (Spivak, Djamila), dentre outros renomados teóricos. A partir das abordagens desses estudiosos, procuramos entender o processo da violência presente na obra literária.

1 O presente artigo foi desenvolvido a partir de partes extraídas da dissertação “Os traumas da violência patriarcal em Lya Luft” da presente autora, apresentada no ano de 2019 no PPGL/UFS, sob a orientação do prof. Dr. Carlos Magno Gomes.

2 Mestre em Letras/ Estudos Literários pela UFS. E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com.

Na literatura brasileira contemporânea, algumas escritoras, entre elas, Nélide Piñon, Marina Colasanti, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, questionam, por meio de uma literatura paródica, os valores patriarcais a partir da década de 60. Em comum, suas narrativas apresentam um sentido que vislumbra, no/a leitor/a politizado/a, um horizonte crítico de ruptura com o paradigma patriarcal. São contos que retratam essa ruptura: "Amor" (1960), de Clarice Lispector; "Venha ver o pôr do sol" (1970), de Lygia Fagundes Telles; "Sangue esclarecido" (1973), de Nélide Piñon. O romance de Lya Luft, *As parceiras*, pode ser enquadrado nesse histórico momento da literatura brasileira de revisão dos valores patriarcais como apontado por Gomes, em seus estudos (2013).

A maioria das representações literárias de autoria feminina e os direitos das mulheres andam juntos na história da literatura brasileira, mesmo não sendo valorizada como canônicas. Dentro dessa circunstância, aparece o questionamento sobre o direito feminino, incluído em escritos de autoria feminina. Os primeiros registros foram os folhetins, progredindo, depois, para crônicas em jornais e, posteriormente, para as publicações de livros. No que se refere a essa mudança positiva sobre o direito feminino, a escritora Constância Lima Duarte nos apresenta quatro ondas feministas marcadas por intervalos de 50 anos de uma para outra, ressaltando que sempre houve luta e resistência por parte das mulheres.

Influenciadas por essas ondas feministas, muitas mulheres procuraram desconstruir os paradigmas que as excluíam socialmente e exasperavam suas vidas. Com tais ondas, vai surgindo o movimento que preza pela igualdade desses direitos, o movimento feminista. Esse movimento buscava idealizar práticas e lutas em prol dos direitos femininos. A primeira onda marca o momento da ingressão das mulheres na escola, com a primeira legislação de 1827. Nesse contexto, as opções eram conventos, poucas escolas particulares ou ensino individualizado. A segunda onda marca a participação das mulheres no mundo acadêmico e investimento de ideias que prezassem a participação delas no mundo político. A terceira onda, por sua vez, marca as novas vertentes do século XX com luta pelo voto, pelo curso superior e pela ampliação do campo de trabalho. A quarta onda busca a revolução sexual e literária. Foi "o momento da onda mais exuberante, a que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal" (DUARTE, 2003, p.165). Esta etapa se inicia na década de 70 e viabilizou-se por todos os locais, causando transtornos e inúmeras críticas. Porém, esse momento de efervescência e ousadia atingiu diversas áreas: arte, música, cinema, literatura e política.

Nesse viés, a obra selecionada para análise circula por essas ondas feministas, pois o jogo estético da obra nos permite um olhar direcionador à mulher que sofre violência sexual no próprio casamento e ao mesmo tempo age de modo transgressor à época reverenciada. Os abusos sexuais e a violência de gênero expostos na obra causam-nos um desconforto e promovem ao mesmo tempo, uma releitura de um tema polêmico e atual.

Por oporem-se às regulações abusivas, essas personagens pagam um preço. Pela perspectiva de gênero, percebemos que a identidade feminina está testando seus limites nessa ficção, pois o gênero é fruto de "vários tipos de regulações aos quais ele está submetido" (BUTLER, 2004, p. 251). Essa consciência faz parte da crítica literária feminista, que também é um ato de resistência. Vale destacar que o questionamento é um dos pilares do feminismo e é ressaltado, também, pelos estudiosos dos estudos culturais, visto que essa forma de pensar "questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a 'Humanidade', substituindo-a pela questão da diferença sexual" (HALL, 2006, p. 46).

A principal pista seguida por Anelise para investigar os traumas de seus familiares está no passado da avó, que rejeita os papéis tradicionais para viver experiências deslocadas nas sombras da casa. Catarina se mostra resistente, mesmo sendo considerada perdedora por sua família, pois não se deixa disciplinar. Sua resistência consiste em não se entregar aos abusos impostos. Por esse raciocínio, percebemos que "as relações de gênero evoluem à proporção que a construção da identidade passa a ser vivida como algo provisório e variável. Por serem produto de um espaço social em transição, algumas personagens constroem identidades fragmentadas e repetem um discurso da diversidade" (GOMES, 2000, p.106).



OS ECOS DA VIOLÊNCIA PATRIARCAL

Esse romance está repleto de gritos, visto que a narradora está passando por um momento de muita tensão e tristeza, deixando em aberto diversas situações psicológicas referentes aos sentimentos das mulheres de sua família. Sua narrativa é composta por lembranças de outras vozes, por esse motivo, há lacunas que demandam um leitor atento. Essas lacunas fazem parte do jogo narrativo as quais conseguiremos entender a partir da junção das pistas deixadas pelas próprias personagens e na maneira em que Anelise tenta amarrá-las para tornar menos obscuras.

Em muitos trechos, percebemos que se trata de uma narradora com depressão, por isso devemos desconfiar de toda a carga pessimista de suas memórias. Em outros, notamos que há um estilo paródico de descrever a família patriarcal, pois Anelise a descreve como um espaço de mulheres deformadas psicologicamente. Como se trata de uma visão paródica da família patriarcal, precisamos ficar atentos às vozes narradas e aos deslocamentos do sujeito feminino, pois o texto paródico traz uma atualização do tema como uma revisão artística, que questiona os parâmetros ideológicos em jogo na narrativa (HUTCHEON, 1991, p. 148).

À medida que vamos adentrando no texto e conhecendo a estrutura, a divisão das personagens, as distribuições de falas, notamos que a narradora, mesclando passado e presente, fragmenta as vozes das mulheres da sua família. Essa fragmentação (ausência de lógica temporal) é uma característica das narrativas pós-modernas, que são consideradas “quebradas”. Nas narrativas quebradas, o experiente perde a voz e o considerado inexperiente começa a adquirir/ganhar sentido. Portanto, “as ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las” (SANTIAGO, 2002, p. 54).

Na voz depressiva de Anelise, a violência sexual da avó era composta de agressões físicas e torturas psicológicas das quais não havia saída: “Catarina vai sucumbindo a um fundo terror do sexo e da vida” (LUFT, 2014, p. 13). “As mulheres em geral e especialmente quando são vítimas de violência recebem tratamentos de não-sujeitos” (SAFFIOTI, 1999, p. 85). Além disso, vão se tornando evidentes, nas lembranças, os momentos tenebrosos que Catarina viveu, dentre eles, a gestação como uma recordação perdida: “Talvez a memória obscurecida registrasse a gravidez, o parto, o primeiro grito” (LUFT, 2014, p. 52).

Para valorizar o lugar de fala da mulher (HUTCHEON, 1993), a narradora amarra, em grande parte da obra, suas dores às da avó, fortalecendo, assim, o viés político do jogo narrativo. Aliás, a referência à avó explicita o jogo por trás daquele lugar de fala. A valorização da metanarrativa e dessa alternância de vozes reforça a estética pós-moderna como espaço para dar voz ao outro, pois “ao dar fala ao outro, acaba também dando fala a si, só que de maneira indireta” (SANTIAGO, 2002, p. 49). Catarina, embora silenciada pelo sistema patriarcal, apresenta gritos denunciadores, devido a sua trajetória de vida e violência de gênero que passou por muitos anos. Presa em um sótão, como forma de afastamento dos problemas e dos familiares, ela tenta nesse ambiente buscar uma válvula de escape, se distanciando de todos.

Nesse interim, Anelise (narradora e personagem) procura entender os males da própria vida, buscando resgatar as histórias de suas raízes, as ancestrais. Uma dessas personagens, a avó Catarina. Assim, acreditamos que a proximidade entre Anelise e sua avó passa pelo debate do lugar de fala da mulher silenciada. Essa reflexão proposta nessa obra literária é muito pertinente à contemporaneidade. À vista disso, o silenciamento de Catarina não foi inocente, ele faz parte das estratégias de controle e disciplina do patriarcado, uma vez que “falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência” (RIBEIRO, 2017, p.77). Diante do sexo imposto, Catarina teve ousadia de dizer não ao marido violador. Sem piedade, ela foi punida pelas normas daquela família doentia.

Ao passo que vamos adentrando na história, notamos que o resgate das vozes dessas mulheres tem a ver com os esclarecimentos que faltam para Anelise entender as complexas relações familiares, como os

estupros de Catarina e seu insucesso na maternidade. Todos esses fatores de cunho pessimista desanimavam a narradora no seu desafio do presente. Mesmo com tantos aspectos de cunho negativo, a decisão dessas mulheres representa uma saída para Anelise.

Essa perspectiva literária é muito importante para o debate do lugar de fala da mulher na história da literatura brasileira, pois resgata um dos silêncios mais guardados entre famílias: a violência sexual do marido. Essa forma de sexualidade era muito comum. No contexto patriarcal, não cabia à mulher dizer não, pois era vista como uma subalterna. Como tal, “está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 15).

Ademais, as transgressões de Catarina, a decisão de não criar as filhas e a de se isolar, passam a ser vistas por Anelise como uma resistência, por isso a narradora desempenha o papel de porta-voz dessas mulheres que sofreram opressão. Os males apresentados no texto vão aproximando as tragédias individuais por meio do teor intimista da narradora. A trajetória dos últimos sete dias de Anelise é um mergulho no passado e a fuga de seu presente sufocante.

Apesar de trágico, esse romance nos leva a pensar no destino alheio de tantas mulheres silenciadas pela violência doméstica. Assim, ele é portador de um calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino, mas somos seduzidos pela esperança de repensarmos nosso passado com o intuito de ampliar a igualdade de gênero. Essa sedução é própria dos bons romances como nos ensina Benjamin (1994, p. 214).

Deste modo, a violência de gênero molda o discurso e a identidade das personagens dessa obra, que são fragilizadas como loucas e inúteis pelo patriarca, que não percebe que está diante de mulheres que resistem ao seu universo machista. Essa forma de resistência caracteriza a obra como estilo paródico, ao trazer temas recentes de modo problematizador e questionador, além de promover possíveis debates a respeito de uma nova vertente de evidenciar o patriarcado como um sistema que causa transtornos às vítimas.

676

No romance *As parceiras*, a autora desloca as mulheres para as fronteiras da família. Nessa obra, por exemplo, notamos claramente diversos fragmentos da divergência de gênero, um deles é o discurso do avô machista que desqualifica a esposa as filhas: “só sai mulher do meu saco” (LUFT, 2014, p.17). Nesse contexto, o corpo feminino é regido por normas que valorizam a masculinidade. Diante desse discurso opressor, surgem sequelas como o isolamento, a tristeza e os transtornos psicológicos de Catarina, caracterizando-a como “corpo disciplinado”, “um corpo dócil, treinado para não ter direitos, para servir” (XAVIER, 2007, p.74).

No contexto familiar, Catarina não tinha escapatória, era sacrificada para satisfazer o marido doente por sexo. Esse tipo de relação abusiva era próprio de casamentos em que predominava relação dominante-dominado, mostrando que, “rigorosamente, a relação violenta se constitui em verdadeira prisão” (SAFFIOTI, 1999, p. 88). O homem domina a qualquer custo, enquanto a mulher deve suportar as agressões, conforme determinam as normas sociais de conduta. Os efeitos surtidos sobre a vítima provocam reações como medo, insegurança e desequilíbrio. “Na progressão narrativa, os estupros contínuos apontam o quanto esse crime era corriqueiro e era aceito como parte das normas daquela família de mulheres” (GOMES, 2018, p.83).

Mesmo com um corpo indisciplinado, Catarina sofreu diversas agressões e estupros de seu esposo: “caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo” (LUFT, 2014, p.13). Tais assédios justificam a repulsa de Catarina pelo sexo, que a afasta do convívio em família e a isola no sótão. Notoriamente, Catarina se afasta com o intuito de proteger-se, “Ela tenta se salvar, saindo dali, mas está grudada às paredes, presa na casa jaula” (XAVIER, 2012, p. 55).

De tal modo, a violência de gênero é classificada como um ato cruel que pode conter ou não agressões físicas. Por isso, a violência não deve ser vista como um fenômeno específico das diferentes formas de vio-



lência, mas como um elemento que é estruturado e estruturante do sempre presente sentido de gênero que organiza as diferentes formas de violência (MACHADO, 2010, p. 19). Essas diferentes formas são compactuadas a partir das relações sociais que atribuem juízos de valores aos grupos, ditando o permitido e o não permitido dentro das esferas de poder.

Essa forma de violência aparece na obra por meio das atitudes do avô da Anelise, o esposo da Catarina. Ele a tratava como objeto de seus desejos sexuais e apresenta-se como um pai ausente: “o dono da casa vinha raramente. Mas um dia voltou. Gritalhão, brutal, bebeu muito, azucrinou as criadas e a governanta, a filha viúva. Indagou de Catarina, quem sabe lembrava de repente uma menina loura e delicada de anos atrás. Por fim subiu. Horror no sótão, vômito amargo” (LUFT, 2014, p. 52). Essa imagem do avô representa a típica figura do patriarcado, que aparece como “natural” na sociedade e vai enraizando sob forma de poderes arbitrários e autoritários.

Depois de uma sequência de abusos sexuais, Catarina cria um ambiente de refúgio, afastado da casa, o sótão, como uma espécie de escape das dominações e violência que sofria. Tal reflexão parte da ideia de que “o processo de revisão do silenciamento de uma vítima de estupro é abordado de forma impactante, pois traz a violência de gênero como parte das regras familiares” (GOMES, 2018, p.80).

Deste modo, o uso da força, como instrumento de poder e marca da “masculinidade”, surge como uma “forma perversa e de longa duração do uso da violência nas formas conflituosas de relações sociais” (MACHADO, 2010, p. 71). Diante desse caos familiar, Anelise aproxima-se da trágica história da avó: “Que casamento foram esses nossos: o de Catarina inaugurando a cadeia secreta que me ligava tão intimamente” (LUFT, 2014, p. 80). Assim, ao expor o casamento como um espaço de terror, Luft traz à tona uma das mais sombrias páginas dos casamentos patriarcais arranjados: a prática do estupro como corretivo do corpo da esposa assexuada. Sua literatura propõe uma descolonização da cultura patriarcal que regulamenta o corpo feminino como uma propriedade masculina. Por essa ótica, a regulação sexual é imposta ao corpo feminino na tentativa de discipliná-lo, de padronizá-lo (GOMES, 2018, p. 83).

677

Tal relação doentia se instaura por muitos anos e como frutos desses abusos nascem quatro filhas: “A tia, anã. Bila era uma criança da nossa família. Minha mãe esquiva. Tia Bea, ressequida. E tia Dora, divorciada” (LUFT, 2014, p.87). Catarina ignorava a criança sibila, fruto este de mais um dos abusos do seu marido. “Talvez, a memória obscurecida registrasse a gravidez, o parto, o primeiro grito” (LUFT, 2014, p.52). Catarina tinha as filhas, mas apresentava grande terror das gravidezes não planejadas, do sexo não concedido. No entanto, não reclamava, era silenciada. Por isso, o isolamento refletia uma forma de resistência, ela não planejou casar, pois foi doada pela mãe a um estranho de trinta anos, tendo apenas catorze anos. A ingenuidade e a inexperiência na vida adulta e sexual causaram traumas marcados para uma vida toda.

Entretanto, numa relação sexual forçada “a posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecessem a um mandato” (MACHADO, 2010, p.78). As vítimas sentem-se envergonhadas e procuram não denunciar ou expor o caso. No caso, Catarina procura manter-se afastada e isolada no sótão, mas é exposta às marcas da violência, advindas dos abusos sexuais. Nesse contexto familiar, essa violência é aceita como parte do contrato de casamento, opondo-se quando praticada por estranho, passando a ser vista como um ato desumano, inumano, inconcebível e indizível. Imprime a marca da vergonha e da impureza na mulher vítima, torna impuro o local onde foi realizado (MACHADO, 2010, p.76).

Essa manifestação de violência, paulatinamente abafada pela família, ocasionou inúmeros problemas que foram levados por diferentes gerações familiares. Catarina, a matriz da família, concebe três filhas sem vontade e sem estrutura psicológica de criá-las. Isso acaba levando aos diferentes problemas provindos do não convívio direto das filhas com a mãe, e muito menos com um pai grotesco e ausente.

O silêncio da avó, por praticamente toda a narrativa, contada por Anelise, ganha novos sentidos e traz à tona seus sofrimentos. Embora a obra seja fragmentada e quebrada por pensamentos e recordações, notamos que os fatos aliados ao espaço casa e sótão, por onde perpassa toda a história, acabam projetando o lugar de resistência dessa narrativa. As personagens analisadas, embora parecidas em alguns aspectos, mostram-nos evidentes estratégias de resistência diferenciadas.

À medida que Anelise vai contando a história dela e de sua família, acaba quebrando com alguns paradigmas provenientes da tradição familiar daquela época e estabelece uma nova conexão com sua geração. Ao retomar o passado para iluminar o presente, Anelise reconhece que Catarina foi alvo de uma tirania. Em nenhuma de suas memórias há espaço para lembranças tradicionais da imagem da avó. Pelo contrário, ela era proibida de vê-la. Além disso, havia muitas ambiguidades em relação à sexualidade da avó. Esse contexto de questionamento de seu comportamento é próprio da tirania de gênero, que tende a coibir qualquer comportamento fora do padrão. Anelise recorda como sua irmã, Vânia, avaliava a aproximação entre a avó doente e uma enfermeira: “Um dia o escândalo: Catarina Von Sassen, quarenta e seis anos, louca e linda, foi encontrada na cama em atividades suspeitas com a enfermeira mocinha que diariamente lhe aplicava injeções de vitamina e massagens para compensar a longa reclusão” (LUFT, 2014, p. 45).

Voltando à narrativa, “depois do caso com a enfermeira, não dera atenção a mais nada. Pessoas entravam e saíam, as poucas que lidavam com ela. Limpavam o quarto, traziam comida, afagavam o cabelo” (LUFT, 2014, p.118). A avó começou a se isolar ainda mais e parar de escrever as cartas, como de costumes, três meses depois, ela é encontrada morta. “Um dia, porém, sem sinal ou aviso, sem crise ou descompasso, abriu a porta para a sacada, o que nunca fazia” (LUFT, 2014, p.119). Esse provável suicídio decorre das inúmeras sequelas violentas que a personagem sofrera no meio patriarcal.

678

Portanto, o abuso sexual é uma das violências que mais marcam essa narrativa, pois reforça o quanto o corpo da mulher é visto como um território da masculinidade: “a posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecessem a um mandato” (MACHADO, 2010, p. 78).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo procurou analisar o romance *As parceiras*, sob a ótica dos estudos de gênero e feminista em detrimento com a violência de gênero presente nas personagens selecionadas para tal abordagem. A violência sexual dentro do casamento foi um assunto questionador e forte na obra, pois é um tema que pouco é comentado socialmente, uma vez que tenta “naturalizar” os desejos do parceiro e apagar as vontades da vítima. No contexto literário, a obra é rica em detalhes estéticos e sociais, além de podermos problematizar essa questão perdurante nessa ficção da década de 80, fizemos um elo com as ondas do feminismo, diversos tipos de abordagem da violência e ainda como as vozes femininas se sobressaíram na narrativa, ao tentar abordar e denunciar os abusos sofridos pela personagem Catarina.

Ainda é relevante frisar que as estruturas de poder vigente que aparecem no meio familiar dotado de valores patriarcais, mediante a relação dominação-dominante, confirma as abordagens de Bourdieu: “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominações, fazendo-as assim serem vistas como naturais” (BOURDIEU, 2017, p. 56). Os estupros eram silenciados por todos da família porque eram vistos como naturais. O marido tinha disposição sexual e a esposa não podia dizer não.

Na perspectiva do romance, notamos relações conflitantes, cheias de enigmas e intrigas, nas quais as personagens convivem com seus medos e traumas mais profundos, provenientes dos costumes patriarcais, como nos ensina Elódia Xavier: “as personagens deste universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização” (2018, p. 65).



Mesmo sem se deixar dominar pelo padrão imposto, Catarina deixa as marcas de sua resistência, e sua voz aos poucos vai sendo construída pela memória da neta, que busca, no passado, relações com o caos particular que vive no presente. A experiência da avó não é julgada pela narradora, ela apenas comenta como as informações chegaram até ela, dando a entender que não concorda com a forma como a avó foi julgada por todos. Nesse movimento, podemos dizer que o deslocamento da identidade de gênero pode ser lido como um lugar original de resistência feminista no caso de Catarina, pois ela não se sujeita apenas à coerência interna de ser homem ou ser mulher, visto que a performance de gênero também pode ser uma ferramenta de contestação da lógica social (GOMES, 2018).

Nesse caso, dissecamos a violência sofrida pelas protagonistas para registrar o grito de mulheres apavoradas com os abusos psicológicos e sexuais que Anelise conseguiu fazer emergir de seu mergulho no passado. No geral, essas personagens resistiram à violência em suas severas categorias, mostrando-se rebeldes em suas opções de individualidade e de negação dos valores impostos. Com isso, procuramos evidenciar os traumas de tantas Catarina da vida real, que ainda são perseguidas por maridos implacáveis em suas atitudes de controle, vigilância e punição das esposas que optarem por normas fora do padrão patriarcal.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad.: Maria Helena Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.
- BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 8 ago. 2006.
- BUTLER, J. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, v. 42, p. 249-274, 2014.
- DUARTE, C. L. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, set/dez, 2003.
- GOMES, C. M. Um palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft. *Dissertação de Mestrado*: UnB. Brasília, 2000.
- _____. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 13, p. 01-11, 2013.
- _____. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, UFBA, v. 59, p. 76-93, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*/ Stuart Hall. Trad: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 11. Edição – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- _____. La política de la parodia postmoderna. Traducción del inglés por Desiderio Navarro. *Revista Criterios*, edición especial, p. 1-18, 1993.
- LUFT, L. *As parceiras*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MACHADO, L. Z. *Feminismo em movimento*. São Paulo: Francis, 2010.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, justificando, 2017.
- SAFFIOTI, H. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em perspectiva*, v. 13, n. 4, p. 82-91, out/dez. 1999.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SEGATO, R. L. *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. 2003. Disponível em: <<http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie334empdf.pdf>>. Acesso em: 1º maio 2015.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Brasil, 2007.
- _____. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.



A DOENÇA EM REPOUSO, DE CORNÉLIO PENNA

Maria Laís Carvalho Oliveira¹

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de analisar a doença na personagem Dodôte do romance *Repouso* (1949) do escritor Cornélio Penna, nascido no Rio de Janeiro em 1896, mas passou boa parte de sua vida em Itabira (MG). Escreveu quatro obras – *Frenteira* (1935), *Dois Romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954) – pouco conhecidas atualmente devido ao seu estilo intimista. A intenção inicial é tratar da doença como metáfora, segundo Susan Sontag (2007), na obra corneliana, em seguida estudar o comportamento da personagem de acordo com as teorias psicanalíticas de Berrios (2012) fazendo um eixo temático com a melancolia a fim de apontar as características que a concebem como uma doença na personagem Dodôte.

680

O romance se passa em Minas Gerais, após a crise financeira que acometeu várias famílias mineradoras, fazendo com que elas fossem à falência. Não aconteceu diferente com a família da personagem, perderam a fazenda e foram embora para uma casa na cidade. Dodôte também perdeu os pais cedo e viveu boa parte de sua infância com seus avós, geralmente muito sozinha e introvertida, a única companhia era a preta Chica, empregada da família há muitos anos.

A sociedade da época era patriarcalista, em razão disso, as mulheres não tinham escolha a não ser a obediência aos seus pais ou maridos. A partir desse contexto, o propósito deste estudo é analisar a melancolia como um estado de ser do indivíduo e, por sua vez, uma patologia considerando a vida de sofrimento após a morte de alguns membros da família que adoeceram, a espera pelo casamento arranjado e, principalmente, a descoberta da gravidez depois de viúva que acarretou no nascimento do filho doente. Desse modo, tentaremos apontar os acontecimentos que levaram a personagem a transformar-se numa mulher melancólica. Em consideração, que esse é um estudo crítico literário sobre a obra, dessa forma, a intenção não é diagnosticar, mas entender a metaforização da doença melancolia em Dodôte e como acontece seu desenvolvimento, uma vez que, as circunstâncias da existência da mulher na obra revelam fatores importantes para caracterização do estado doentio.

Para a realização da pesquisa, utilizamos autores como Mendes; Viana; Bara (2014) e Berrios (2012) com trabalhos sobre a melancolia na visão freudiana, o livro de Susan Sontag (2007) que trata do conceito de doença como metáfora, por fim, a obra de Luiz Costa Lima (2017), *Melancolia: Literatura*, na qual, estuda conceitos da melancolia pela vertente da própria literatura.

VISÃO GERAL DA OBRA

A personagem principal do romance *Repouso* (1998), de Cornélio Penna, é marcada pela tristeza e o luto durante toda a narrativa. Dodôte é uma mulher de 30 anos, que esperou desde criança para se casar, pois fora prometida ao primo Urbano. Na trama, ela perde os pais muito cedo e passa a morar com seus

.....
1 Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), atuando no projeto de pesquisa (PIBIC) Doenças Literárias sob orientação da Prof.a. Dra. Josalba Fabiana dos Santos. E-mail: lais-co@hotmail.com



avós na casa da Ponte, que fica na cidade, mas cresce na fazenda, o Jirau, lugar de onde guarda muitas lembranças de infância. Entretanto, devido à crise econômica que acometeu os mineradores, a família de Dodôte é obrigada a se mudar.

O declínio da família é marcado pelas doenças que mataram os pais e o irmão de Dodôte, deixando-a órfã. Contudo, a menina solitária de aparência doentia com “rosto redondo e pálido e grandes olhos sombrios” (PENNA, 1998, p. 65-66) atravessava a angústia de ser sozinha, esperando por incertezas que lhe foram impostas, uma vez que, a história gira em torno do casamento arranjado com Urbano. A vida de Dodôte até o retorno do futuro marido – que foi embora quando muito novo para estudar em outra cidade, depois acabou casando-se com outra mulher – se baseou em esperar pelo destino forçado e ser triste, sempre apresentando-se melancólica demais em seu comportamento. Embora, a descrição no livro fosse de isolamento constante, quando foi morar na Ponte, tinha uma única amiga.

O final do romance chama a atenção devido ao doloroso sofrimento de uma gestação muito complicada, em que ela aparentava ter chegado ao ponto máximo da sua melancolia, tornando-se uma doente de fato, todos na Ponte se preocupavam, pois ela vivia em estado de quase morte, seu corpo não respondia a estímulos. Entretanto, se fortaleceu para o nascimento da criança muito pálida, de aparência quase morta, ou seja, um menino doente.

A MELANCOLIA

Segundo Lima (2017), Hipócrates, considerado o pai da medicina, caracterizou a melancolia quando “o medo e a distímia² se estendem por muito tempo, isso é a melancolia” (HIPÓCRATES, 1975, p. 184 apud LIMA, 2017, p. 17). Existem várias definições para a melancolia na psicanálise, filosofia, literatura e outros. Porém, o que se pode perceber é que de muitas formas os conceitos giram em torno de assuntos semelhantes à tristeza, solidão e o luto, pois, “associada, no começo, à tristeza profunda e perigosa também para a saúde da alma, a acedia³ apontava para a melancolia.” (LIMA, 2017, p. 25). As perdas e, sobretudo, talvez até bem mais, a falta, estão sempre disputando quem é a mais recorrente no estado melancólico. Entretanto, o conceito de melancolia foi amadurecendo desde muitos séculos. E por alguns estudiosos foi comparada à loucura:

A semântica histórica mostra que os sintomas que refletem afeto patológico (tristeza, por exemplo) não faziam parte do conceito, embora, ocasionalmente, uma tal referência poderia ser feita (Berrios, 1985). Escrevendo sobre esta questão, há mais de 150 anos, Prichard (1835) chegou à mesma conclusão: “Antigamente esta palavra, na linguagem comum, pelo menos, não transmitia uma ideia de tristeza ou abatimento. Melancólico significava simplesmente ser louco” (p. 27). (BERRIOS, 2012, p. 591)

Após os avanços das pesquisas na medicina e também na filosofia, os estudiosos conseguiram encontrar várias outras definições a respeito desse estado que pode também ser considerado uma patologia e nesse caso do romance, um estado doentio da personagem em questão. Dessa forma, metaforizando a doença melancolia, nota-se em *Repouso* (1998) que Dodôte pode ser caracterizada como melancólica devido ao seu comportamento solitário que se revelou após uma série de acontecimentos pouco felizes, tais como, a morte de seus familiares e finalmente o momento que ela se descobre grávida e viúva, quando a personagem entra num estado melancólico de tristeza e dor, impossibilitada de se movimentar fisicamente, um corpo “morto”, que o coração ainda bate. Distanciando-se um pouco da melancolia clínica, observam-se também as definições

2 Tipo crônico de depressão.

3 Apatia e/ou torpor.



de perspectiva literária, é nesse meio que entra a doença enquanto metáfora, grande questão do nosso trabalho, caracterizada por Susan Sontag (2007). As características que compõem a personalidade de Dodôte, como relatado anteriormente, são de alguém introvertido e calado, talvez o narrador tenha criado um mundo dentro da cabeça de Dodôte para que ela consiga suportar a monotonia de ver os dias correrem vazios.

No plano filosófico e literário, a melancolia é caracterizada como tédio, como falta de interesse pelo mundo externo, dor existencial, paralisia psíquica, tristeza profunda, abatimento, desgosto, etc. (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 424)

As características de Dodôte não são exatamente estas descritas na citação, mas durante a evolução do estado de melancolia dela, estes comportamentos são bastante recorrentes. A personagem de Cornélio Penna assiste ao seu sofrimento culpando-se por todos os tormentos, não sente vontade de viver e acha-se, sobretudo “feia e velha” (PENNA, 1998), é uma mulher de comportamento sombrio, atravessando a vida num luto incessante. Um lapso de felicidade na personagem é narrado quando a mesma conhece e passa a interagir com a amiga Maria do Rosário – personagem que demonstra sempre muita alegria.

Aquela vivacidade e alegria que não eram suas, que nada representavam e vinham de um passado paralelo, sem comunicação com o seu, não podiam contaminá-la de forma alguma, sabia disso agora [...] (PENNA, 1998, p. 72)

682

Citação acima mostra os conflitos internos de Dodôte com relação aos momentâneos sentimentos de alegria, entretanto, ela logo percebe que deve voltar ao normal porque àquela não correspondia a sua personalidade, Dodôte é uma pessoa de poucos sorrisos e sem muitas extravagâncias. Pode-se identificar alguém que não sabe como agir e passeia por diversos caminhos a fim de encontrar a si.

DOENÇA EM DODÔTE

Maria das Dores, o nome que dá origem ao apelido Dodôte nos remete a uma noção de dor, doença e sofrimento. A Maria... das Dores, pode ser mãe de todas as dores. O nome coube bem a personagem, afinal, Dodôte é mãe de muita dor e sofrimento. O nome também pode fazer lembrar de doença, Cornélio foi muito astuto em ligar todos os pontos a esse respeito, entretanto, como já tratado, são minuciosos os detalhes. Todavia, a doença em Dodôte começa desde o nome até uma vida carregada de perdas e sofrimentos, parece que ela nasceu com a função de sofrer, inevitavelmente, seu destino foi doloroso.

Não há como estabelecer um momento no romance para apontar quando iniciou os estados de melancolia. Na verdade, os acontecimentos, a ausência e as perdas resultaram num crescimento de Dodôte como uma mulher solitária e triste, sem nenhum acontecimento extraordinário, apenas a mesmice. Entretanto, estas características ainda não podem ser consideradas como doença. Mas contribuíram para o agravamento de seu estado e inevitavelmente, para a melancolia ser considerada uma doença de alma, assim como, física. Dodôte cresceu num ambiente patriarcalista, o casamento que lhe fora prometido, não aconteceu ainda “na mocidade”, entretanto, pelas imposições sociais, a moral familiar e os problemas financeiros que, segundo sua avó após o casamento se resolveriam, a mulher foi obrigada a esperar pelo primo prometido. Não podemos apontar esse acontecimento como um motivo para seu estado doentio, mas há como considerá-lo um dos pontos de sua ruína. O primeiro ponto para ela se sentir sozinha e triste, por sua vez, zelar pelo isolamento foi a morte de sua família. A solidão não tem um rosto e nem sempre pode-



mos considerá-la um mal, mas os comportamentos quando o narrador a descreve, sempre muito quieta e calada, cara pálida meio sem expressão podem nos mostrar uma alma/pessoa melancólica – muitas vezes sombria –, visto que, pelas palavras do narrador é clara a tristeza de seus dias, em alguns momentos podemos recriar todo o cenário do romance na imaginação devido à riqueza nos detalhes.

[...] Apenas se ouvia o marulhar vivo e alegre das águas nascentes invisíveis, que pareciam correr por toda a parte, mas a menina não via nem ouvia senão o “lá fora” de sua vida prisioneira de pequenos sonhos confusos e curtos. (PENNA, 1998, p. 66)

O trecho acima mostra um pouco do comportamento de Dodôte ainda na infância, a impressão de vazio que ela demonstrava conhecendo pouco do mundo e sonhando sem entender muito bem a realidade. Segundo Sontag (2007, p. 40), o comportamento contribui muito para o desenvolvimento da doença e, sobretudo, a maneira de se portar do enfermo quando se encontra em estado doentio. O sofrimento de Dodôte era muito silencioso, visto que, não tinha ninguém para ouvi-la. Entretanto, Maria do Rosário, a única personagem que podemos considerar “amiga” de Dodôte, tentou se aproximar da mulher triste e em algum instante de angústia e exaustão dos sentimentos presos, Dodôte conta como se sente:

Não sabia como dizer-lhe, como explicar que o sofrimento dela, Dodôte, era o sofrimento da vida, que a dor estava nela mesma, e não no luto e na saudade que via em torno de si, que não esperava remissão nas lágrimas choradas sobre ela própria, pois era sua mesma prisioneira. (PENNA, 1998, p. 91)

Segundo a citação, Dodôte se culpa pelo sofrimento e a dor que sente, por isso, não esperava um perdão (talvez divino) para o repouso de sua alma já que era ela mesma que controlava todo aquele tormento. Essa descrição do que poderia ter sido um desabafo com Maria do Rosário foi fruto de um momento que ela não aturava mais o peso de si mesma. Pensando sobre o eu autodestrutivo, lembramos da melancolia como uma doença em Dodôte, uma vez que, os sintomas de tristeza, reclusão, depreciação simbólica de si mesma são semelhantes aos sentimentos e comportamentos da personagem. De acordo com Mendes, Viana e Bara (2014), o melancólico perde a si mesmo:

O comportamento do melancólico, as suas autoacusações, a depreciação do sentimento de si, a sua desvalorização e sua expectativa de punição nos levam a afirmar que, o que se perdeu para o melancólico foi o próprio eu. O eu destruído pelo objeto amado/odiado. (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 427)

O melancólico se porta de forma narcísica, o “objeto amado/odiado” é ele mesmo, em razão de que para estar em estado de melancolia o eu tem o sentimento de perda, mas uma perda que não é real, e sim simbólica. Por exemplo, se Maria do Rosário morresse, Dodôte teria perdido a única amiga, porém essa perda não a tornaria necessariamente melancólica. Portanto, a perda do objeto amado está em perder-se a si mesmo e se “sentir satisfeito” (Mendes; Viana; Bara 2014, p. 427), dessa forma, se construindo num eu altamente melancólico.

Um fator importante é a ausência da figura materna, ou seja, o espelho do filho. Com isso, Dodôte além de ter perdido o irmão e alguns amigos, perdeu também seus pais muito cedo, a mãe a deixou antes de morrer com um casamento arranjado e com a segurança de que Dona Rita, a avó, garantisse a concretização do matrimônio. Em decorrência dessa ausência, Dodôte não teve a presença de uma mãe para norteá-la, estava sempre sozinha, cumprindo seu papel de mulher recatada cuidando do avô paraplégico, esperando pelo casamento incerto.

Maria do Rosário depois que Dodôte se mudou para a Ponte fazia o papel de amiga companheira, porém ela percebeu que não conseguiria preencher o vazio porque também perdera sua família muito cedo.

Dessa forma, podemos destacar a presença da melancolia, pois a ausência do amor materno complica o desenvolvimento do eu:

Para o desenvolvimento da melancolia enquanto uma patologia fazem-se necessárias algumas condições: a precariedade da relação mãe-bebê, que pode ser compreendida pela presença da “mãe morta”, que dificulta a constituição do eu; a predominância da escolha narcísica, que resulta no investimento da própria imagem como objeto amoroso; a identificação com o objeto de amor perdido e a destruição do objeto amado/odiado por um supereu extremamente rígido. Como vimos, na melancolia a ação da pulsão de morte torna o supereu extremamente forte e cruel a ponto de destruir o eu. (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 427)

A perda intimamente ligada à falta acarreta uma série de sensações que levam o indivíduo a chegar a esse supereu ferido, pois o objeto amado não existe, em consequência de que esse objeto se enxerga como alguém passivo de amor. Em decorrência disso, o eu é destruído por algo que está além dele. Dodôte vai afundando no abatimento e nos problemas iniciais que a levariam para esse estado de melancolia, desde as faltas materna e paterna até a fase adulta sem nenhuma novidade, apenas os dias passando na tristeza de estar viva. Muito além desse fator da perda, existe também a morte de Urbano ao mesmo tempo em que ela descobre estar grávida. A gravidez de Dodôte é demarcada pelo principal momento de sua melancolia.

Muitas vezes tentaram reanimá-la, e traziam até junto da sua cama as amigas que vinham visitá-la, mas todas retiravam-se desanimadas, diante de completa indiferença da doente, que as olhava como se fossem fantasmas, e não se apercebia das mãos que procuravam as suas, sempre soltas sobre as cobertas. (PENNA, 1998, p. 330).

684

Dodôte não se dava conta das pessoas ao seu redor, pelo olhar frio e sem foco, aparentava olhar para o nada. Ninguém conseguia animá-la, e ela continuou assim até receber a unção dos enfermos, que diante de um ritual “milagroso”, porém assustador, ela criou forças para o parto do menino sem cor.

Se a melancolia supõe, segundo a definição hipocrática, o medo ou a distímia, (desânimo ou prostração) prolongada, acompanhados de outros traços também com frequência referidos – desleixo, preguiça, desacerto com o lugar em que se está, até o mais grave: a sensação da falta de sentido para o que se faz, quando não da própria vida –, ela implica ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil. (LIMA, 2017, p. 59)

De acordo com Lima (2017), o melancólico constrói um mundo somente dele e exclui totalmente o mundo externo, a racionalidade não tem importância. Desse modo, após a gravidez, o agravamento desse êxtase, era a melancolia tomando conta do corpo de Dodôte e transformando-a em uma mulher sem vida, apenas de corpo presente com a alma escondida e presa em algum lugar. O tédio e ausência de vida, pois a vontade não se manifestava mais, “lá fora de seu corpo a luz exterior apagara-se... já não tinha mais forças para irradiar, para iluminar o que a cercava, como uma lâmpada alimentada pelo sangue que lhe corria nas veias” (PENNA, 1998, p. 366). Era um cadáver em vida, o médico nada poderia fazer mais, a solução foi chamar o vigário para a benção, de maneira espiritual, ela conseguiu aos pontos revitalizar suas forças.

O CASAMENTO ARRANJADO E A GRAVIDEZ

Encaminhando-se para os momentos em que Dodôte apresenta-se de fato como uma enferma, isto é, o casamento arranjado com um parente da família, o primo farmacêutico Urbano e a gravidez de muito



sofrimento e quase morte. O objetivo principal desse matrimônio é salvar a família da crise financeira que pairava há anos, idealizando que com Urbano assumindo os negócios, a economia deles voltaria a ser como antes, ou seja, voltariam a fazer parte da alta classe burguesa sem precisar fingir riquezas.

Depois de Dodôte completar 30 anos, a avó, Dona Rita, alerta à neta sobre a chegada do primo e com esse retorno, espera que eles se casem como fora planejando desde sempre. Dodôte sente medo, mas é imediatamente obrigada a aceitar o destino que lhe foi imposto. Ninguém sabia o que estava por vir, talvez, finalmente, a felicidade. Entretanto, como poderia estar feliz esperando três décadas por alguém...

– Você precisa ser muito boa para ele, muito compreensiva e aceitá-lo como ele vem. Nós todos estamos bem certos de que você não faltará com a promessa que nos fez, e que tudo fará para realizar o que desejamos. (PENNA, 1998, p. 98)

Nesse trecho, de maneira impositiva, a avó de Dodôte conversa a respeito do que espera que ela seja para o futuro marido, a mulher sem escolhas, tem apenas de concordar. Enquanto isso, sua alma se desespera num silêncio que por dentro grita. Afinal, ninguém sabia ao certo o que a esperava. Dodôte não tinha experiência de convívio social, não interagira com o mundo, trancava-se na Ponte, pois uma mulher solteira e bem quista não deveria sair a passeios, a promessa do casamento a fazia sonhar, mas ao mesmo tempo temer.

A não adequação ao meio é reforçada pela chegada da idade de Dodôte que seria propícia ao casamento sem que o mesmo tenha sido realizado. O lugar ocupado pelo indivíduo deslocado do convívio social, apático diante da vida, é algo típico do melancólico, embora viva numa esfera paralela distante das expectativas comuns; ainda assim, isso não o faz avesso aos julgamentos, pois a valoração do sujeito sempre é buscada de alguma forma. (BRITO; FERREIRA, 2017, p. 133)

685

De acordo com a citação, Dodôte de fato enxerga-se numa realidade simbólica, narcísica, em que só ela existe como objeto de amor/ódio. A autossabotagem vem da confusão que ela tem consigo mesma, perdida, “sem comunicação segura com o mundo” (PENNA, 1998). Levando-se em consideração a dificuldade de Dodôte em estabelecer relações com os outros, o sofrimento desde a infância, o casamento forçado e, principalmente, a gravidez indesejada que surge quando ela fica viúva, fortalecemos a ideia do agravamento do estado de melancolia na personagem. Estavam evidentes os motivos para o casamento, pois Urbano não queria ficar sozinho, sentia-se física e emocionalmente mal e a família mantinha interesses econômicos. Na citação a seguir, é possível perceber o desastre que acarretaria essa união.

E em seus olhos distantes, cuja luz vencida a sombra que os cercava, ele leu a promessa da cura da dor de viver. Todo o seu ser se distendeu, desafojado pela certeza que o invadia, de que iria dividir essa dor, na delícia da escravidão e da irresponsabilidade. (PENNA, 1998, p. 171)

A pretensão era de que a dor fosse compartilhada, o tormento e o luto seriam divididos entre os dois após o casamento. Urbano não aguentava a si mesmo e precisava de alguém para se sustentar, Dodôte foi o alvo mais fácil e vulnerável. A partir das descrições de Cornélio com relação ao casal, ambos estavam passando por problemas de natureza psicológica, e embora o foco desse artigo esteja em Dodôte, não podemos deixar de comentar sobre o primo, desse modo, o narrador deixa claro no romance que ele estava doente, pois “bem sabia, e tudo fizera com que chegasse a essa conclusão sem saída, que sua existência terminara há muito tempo, e agora sobrevivia apenas, sem nenhum direito à saúde” (PENNA, 1998, p. 102). Os dois não tinham carinho um pelo outro, Dodôte mal conhecia o amor, imagine de um homem, visto que nesta citação é explicado como acontece a relação entre um casal “a diferença de que na melancolia sucede um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar

(...) e diminuição de toda a autoestima” (FREUD, 2010, p. 172-3 apud LIMA, 2017, p. 51), assuntos sexuais não foram abordados por ela e por sua avó, Maria do Rosário em alguns momentos falava a respeito, mas mesmo assim nada instigante. Há uma passagem em que Dodôte está voltando para casa depois de sair com a amiga, passa por um homem na rua e sente um leve desejo ao olhá-lo. Entretanto, os dois primos não estabeleceram afeto, muito menos o desejo.

Freud (1895/1996), afirma que o afeto que corresponde à melancolia é o luto, o desejo de recuperar algo que foi perdido. Trata-se de uma perda pulsional, da perda da libido. (MEDES; VIANA; BARA, 2014, p. 425)

A libido teria sido substituída por sentimentos de solidão assim como os sinais da melancolia em Dodôte. Em verdade, a libido talvez não pudesse ser recuperada, visto que, ela nunca foi instigada no corpo de Dodôte, existia a pulsão, mas a libido nunca foi de fato revelada para ela, somente a dor, jamais o prazer. Após o matrimônio não havia mais ânimo, foi embora da Ponte, mas também se sentia deslocada e vazia na Botica, casa que Urbano herdou de seus pais, os negócios não iam nada bem. A solução financeira não acontecera, tudo se encaminhara cada vez mais rapidamente para o declínio. A sua alma doente se encontrava agora maior que toda a dor e a transportava para uma realidade que não existe, uma vez que, “essa pobre compreensão de seus males, que se reuniam em um só, e venciam sua alma doente, penetrava-lhe no espírito, e tirava de tudo que a cercava a aparência de realidade” (PENNA, 1998, p. 289). Dodôte neste momento havia sido contaminada pela melancolia, agora a enfermidade já não estava apenas tomando conta de sua alma, mas, sobretudo, de seu corpo. Após alguns meses de gestação, ela procurou o isolamento absoluto em seu quarto na casa da Ponte, apenas os mais próximos e o médico podiam entrar. A dor física e o evidente cansaço a impediam de andar e até de falar, ela mergulhou e se tornou de fato a melancólica que aspirava desde o início da trama.

686

Sentou-se perto do leito, e, deliberadamente, pôs-se a tagarelar, sem prestar atenção ao cansaço doloroso, ao sofrimento que fazia cair os cantos da boca da doente em um desenho de completo abatimento de ânimo, nem ver as pequenas gotas de suor que umedeceram as suas fronteiras, na previsão de suportar a sua presença. (PENNA, 1998, p. 332)

Maria do Rosário achava que se tentasse animá-la conversando e contando histórias, ela iria melhorar, mas a verdade era que tudo isso a piorava bastante, ela se esforçava para ouvir e ver as pessoas mesmo estando imóvel e aparentemente sem expressão. Dodôte deixara de viver há muito tempo, estava apenas de corpo presente, mas a sua alma era distante, perdida.

O médico dissera que devia estar sofrendo grandes dores, mas nada tinha feito para mitigar, porque a doente afastara o copo que continha o remédio que ele preparara com suas mãos, e no rosto mostrara uma tal angústia, que a tinham deixado em paz. (PENNA, 1998, p. 366)

Esta era a sua condição de gestante, a melancolia teria se tornando uma dor agora física, caminhando para além do mal estar espiritual. O médico declarou que Dodôte estava em seu leito de morte e mais nada poderia ser feito, o melhor seria chamar o vigário para ela receber a unção. A melhora, como já foi tratado neste trabalho, veio de forma milagrosa. Entretanto, nada sabia do que estava por vir, pois o nascimento do filho ameaçado, aparentemente, doente. Dodôte precisava de forças divinas para suportar tal desterro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Obtivemos resultados positivos, pois a fundamentação teórica possibilitou a análise da melancolia fazendo a relação com a personagem. A definição da melancolia seguindo uma linha histórica e posterior-



mente psicanalítica, analisando o eu melancólico e como ele se porta diante do mundo. A descoberta de que na melancolia não existe realidade, revela sobre o desempenho que ela teve em Dodôte, uma personagem que podemos chamar de fantasmagórica. A morte dos familiares e o casamento forçoso funcionaram como uma preparação para a condição melancólica. Entretanto, a chave para a doença foi a gravidez indesejada, acontecendo diante de mais uma perda no mundo real, a morte de Urbano. O sentimento de vazio, e especialmente, de falta, fazendo com que ela se sinta totalmente perdida diante do mundo, embora carregasse outra vida dentro de si. Em virtude de que a perda não aconteceu apenas através do luto, a própria melancolia de Dodôte fez com que ela perdesse a si mesma, sem controle, não existia mais o real, apenas a dor incessante, sem repouso.

REFERÊNCIAS

- BERRIOS, German E. Melancolia e depressão durante o século XIX: uma história conceitual. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, v. 15, n. 3, p. 590-608, setembro 2012.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: Literatura*. São Paulo: Unesp, 2017.
- L, BRITO; R, FERREIRA. Dodôte: A personagem melancólica de Repouso de Cornélio Penna. *Revista Anthesis*, v. 5, p. 127-137, jun. 2017.
- MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. *Rev. Psicologia: teoria e pesquisa*. vol. 30, n. 4, p. 423-431, out-dez 2014.
- PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.





DO ANONIMATO À VISIBILIDADE: MULHERES ESCRITORAS NO MODERNISMO BRASILEIRO

Mary Jenefen Tavares Amado¹

Fernando de Mendonça²

APRESENTAÇÃO

Quando pensamos no Movimento Modernista a partir da literatura, alguns nomes nos vêm à mente, tais como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos e Lima Barreto. A pergunta que se faz é a seguinte: Onde estão as mulheres nessa lista de nomes memoráveis masculinos? Essa é uma resposta que tem diversas variáveis e que reflete a condição da mulher brasileira durante o final do século XIX e início do século XX.

Até o final do século XIX, as mulheres não tinham direito à educação no Brasil. A partir de 1890, as mulheres puderam ter acesso à educação, porém ainda com uma série de limitações, como o direcionamento às profissões que fossem consideradas extensões das tarefas domésticas (FREITAS, 2003 apud NUNES, 2018, p. 13).

688 A partir do acesso à educação básica, as mulheres puderam, enfim, escrever suas próprias histórias, porém os livros escritos por mulher não eram bem aceitos na sociedade, não eram apreciados. Esse fato decorre da negação da mulher enquanto sujeito capaz, uma vez que ainda era proibido o voto feminino.

Além de serem menos reconhecidas enquanto escritoras, as mulheres são enquadradas numa chamada literatura “feminina”. Essa especificação de autoria a partir da determinação do sexo do autor pode ser interpretada pelo que Simone de Beauvoir discute em seu livro *O Segundo Sexo*: “quando a mesma apresenta que o homem representa o positivo e o neutro, uma vez que o padrão para se determinar os seres humanos são ‘os homens’, enquanto a mulher é identificada como o negativo, onde são aplicadas a ela condições limitantes” (BEAUVOIR, 2016, apud NUNES, 2018, p. 15), sendo essas limitações, geralmente, ligadas ao fator biológico. O reconhecimento literário de uma obra ou de um escritor passa, desse modo, pelo julgamento dos detentores dos poderes social e econômico, indo muito além de uma aura no desenvolvimento das obras.

A Semana de Arte Moderna, em 1922, sem dúvidas, foi o momento em que os olhos do Brasil se voltaram para o Modernismo brasileiro, este caracterizado por reflexões influenciadas por expressões artísticas europeias e pela libertação artística brasileira.

Um dos pilares do Movimento Modernista brasileiro, de acordo com Oliveira (2012, p. 84), era “a reconstrução da cultura brasileira através da valorização de elementos nacionais partindo de uma revisão crítica do passado nacional, eliminando os recalques da colonização”. Apesar de ser reconhecida como um marco significativo da cultura brasileira, o Modernismo é fruto de influências europeias.

Em 1917, a artista Anita Malfatti realizou a I Exposição de Arte Moderna, considerada o pontapé inicial para a Semana de Arte Moderna. Porém, Nascimento (2015, p. 382) nos diz que, “Segundo Mário de Andrade, a ideia da Semana de Arte Moderna pertence ao pintor Di Cavalcanti”.

1 Universidade Federal de Sergipe (UFS).

2 Doutor em Teoria da Literatura. Universidade Federal de Sergipe (UFS).



Tivemos, sem dúvidas, importantes representantes femininas no modernismo brasileiro, além de Anita Malfatti; tais como Tarsila do Amaral, na pintura, Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, jornalista, escritora e cartunista, e Olívia Guedes Penteadó, uma importante estimuladora do modernismo brasileiro.

É atribuído o fim do movimento modernista brasileiro aos anos 1960, sendo o mesmo dividido em três fases: a primeira fase correspondendo de 1922 a 1930, a segunda de 1930 a 1945 e a terceira de 1945 a 1960.

Para alguns autores, os acontecimentos da Semana de Arte Moderna vigoram até os dias atuais (ABEL, 1995). “Apesar do Modernismo ter diversas vertentes artísticas, as artes plásticas são as que mais têm destaque dentro do movimento” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018), Porém, outras manifestações artísticas foram influenciadas pelo Modernismo, como a música e a literatura.

Apresentaremos aqui uma discussão sobre como as escritoras Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Hilda Hilst, relacionaram-se com o modernismo, passando pelas dificuldades que as mulheres sentiam de serem reconhecidas, pois eram consideradas inferiores. Dividiremos nossa análise em três décadas, tendo em cada destas, uma escritora representante do modernismo brasileiro na literatura, passando pela recepção que essas obras obtiveram na sociedade.

OS ANOS 1930 E RACHEL DE QUEIROZ

Somente em 1928 o modernismo brasileiro começou a direcionar suas preocupações para a realidade típica brasileira, com o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. A partir de então, as obras artísticas, incluindo a literatura, foram se aproximando cada vez mais dos problemas sociais que o Brasil apresentava à época.

Os anos 1930 ficaram conhecidos como “Geração dos 30” no modernismo brasileiro, período que correspondeu aos anos entre 1930 a 1945. Essa fase, considerada a segunda fase do modernismo, ficou conhecida pela valorização do regionalismo e caráter social, período este marcado por engajamento por parte dos literários modernistas, onde se abordavam temas como a miséria e as diferenças sociais.

É, justamente, no primeiro ano desta segunda fase, que Rachel de Queiroz, ainda antes dos 20 anos, publica a obra *O Quinze*, sua primeira e mais popular obra. Desse modo, Rachel, desde sua primeira obra, se consolida com uma das mais importantes autoras do modernismo brasileiro.

Nascida em Fortaleza, Ceará, em 17 de novembro de 1910, em meio a intelectuais, teve por pais o advogado Daniel de Queiroz Lima e Clotilde Franklin, esta sendo parente de José de Alencar. Morou, ainda criança, no Rio de Janeiro e em Belém, no Pará. Ao retornar para a cidade natal, foi interna do Colégio Imaculada Conceição, e com apenas 15 anos de idade já se formava professora, lecionando História (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2017).

Aos 19 anos lança o seu primeiro romance, *O Quinze*, onde “projetava-se na vida literária do país, agitando a bandeira do romance de fundo social, profundamente realista na sua dramática exposição da luta secular de um povo contra a miséria e a seca” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2017). Nos anos seguintes publicou a obra *João Miguel*, em 1932, e *Caminho de pedras*, em 1937. Em 1939, ganhou o prêmio da Sociedade Felipe de Oliveira, com sua obra *As três Marias*. Uma década mais tarde, publica em formato de folhetins na revista *O Cruzeiro*, o romance *O galo de Ouro*. Além do reconhecido talento como escritora de romances, suas mais de 2000 mil crônicas foram publicadas em diversos livros.

Raquel ingressa na 5ª cadeira da Academia Brasileira de Letras (ABL), no dia 4 de agosto de 1977, tomando posse em novembro do mesmo ano, e se tornando a primeira mulher a ocupar uma cadeira dentro da ABL. A posição, no entanto, foi dada também por conta das relações sociais que mantinha.

O *Quinze* segue as características da segunda fase do modernismo, retratando a realidade e trazendo questionamentos de cunho social. O primeiro livro de Rachel de Queiroz é um romance regionalista que retrata a seca que assombrou o Nordeste brasileiro em 1915, período que é exposto no título do livro. Rachel usa de suas origens para ambientar a narrativa, utilizando o interior do Ceará como cenário principal.

O livro retrata a saga dos retirantes com a esperança de um futuro melhor em Fortaleza, porém os mesmos se deparam com um campo de concentração que “abriga” a população mais pobre, em que prove essa população de escasso alimento e remédio.

Rachel mesclava dois temas sociais em voga na época, narrando as condições do sertanejo retirante com descrições da mulher livre e sem pretensões ao casamento, ponto este de significativa importância na obra. Mesclava o posicionamento liberal da personagem Conceição (que pode ser entendido como o sufrágio feminino, discussão dos anos 1930) com o pensamento retrógrado do homem representado por Vicente.

Esses fatores tornaram a obra *O Quinze* emblemática, colocando em dúvida a autoria da mesma. Graciliano Ramos, por exemplo, cogitava a possibilidade de a autoria ser masculina sob um pseudônimo feminino, porque era incomum uma mulher possuir uma escrita longe do sentimentalismo.

Se antes, as mulheres precisavam se utilizar de pseudônimos masculinos para serem publicadas, Rachel ousou em assinar seu nome na capa para quem quisesse ler, indo na contramão do que se esperava, o que “Alterou o cânone literário, visto que trouxe a escrita feminina para o centro das discussões e manteve, a partir da publicação de *O Quinze*, um novo fazer literário crítico de seu tempo e espaço, interpretando de maneira sensível a realidade brasileira” (ABREU, 2012, p. 120).

OS ANOS 1940 E CLARICE LISPECTOR

Clarice é uma das representantes da “Geração de 45”. Ela foi marcada por uma literatura intimista, com elementos que envolviam a psicologia e a introspecção, presentes em diversas obras de Clarice. A autora é uma das mais importantes escritoras dessa fase, e com seu derradeiro livro, publicado em 1977, deixa claro que o modernismo brasileiro não se encerrou nos anos 60.

Nascida na Ucrânia, em 1920, foi naturalizada brasileira. Sua família mudou-se para Recife quando ela tinha dois anos de idade; depois disso, mudou-se para o Rio de Janeiro, aos 11 anos. Publicou seu primeiro conto com apenas 14 anos na revista *Vamos ler*. Formou-se em Direito, mas decepcionada com área escolhida, iniciou um trabalho como repórter no jornal *A Noite*.

Clarice pertencia a um grupo privilegiado de mulheres, às que tinham acesso à educação superior que não tivesse a ver com área da educação, como era comum para mulheres, segundo Freitas (2003 apud NUNES, 2018).

Sobre suas obras, muitos consideram que Clarice tem fixação pela morte, elemento abordado em diversos livros seus; porém, Rosenbaum diz: “Pelo contrário, ela faz uma literatura que nos traz aprendizados para a vida. Ela descortina o mundo, mostra as coisas como elas realmente são e não como queremos que sejam. Clarice fala do vivo, e o vivo causa incômodo em Clarice” (BBC BRASIL, 2018).

Em 1945, um ano após publicar seu primeiro livro, intitulado *Perto do coração selvagem*, ganhou o Prêmio Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, que tinha como premissa premiar obras estreadas que possuíssem destacada originalidade.

Em 1976, recebeu o prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal, pelo conjunto de sua obra. No ano seguinte, publica a obra que é considerada a obra-prima de sua trajetória como escritora, *A hora da*



estrela, sendo esta, sua derradeira obra a ser publicada em vida, e adaptada para o cinema, em 1985 (MO-SER, 2009).

Clarice Lispector era considerada um mistério, nem ela mesma se entendia. Seu texto é marcado pela inquietação de um eterno questionamento do “ser”, de introspecções, e assim como disse em sua icônica entrevista para a TV Cultura, em 1977, não fez nenhuma concessão. Foi livre o quanto pôde.

Perto do coração selvagem foi a obra de estreia de Clarice Lispector e narra os acontecimentos da vida de Joana, passando pela sua relação com seu pai, suas tias e marido e um amante. O romance narra sentimentos antagônicos, como morte e vida, amor e ódio, bem e mal. Uma crise individual em constância da personagem principal. Esses sentimentos são marcados por comportamentos considerados transgressor para a época do lançamento do livro, colocando uma jovem mulher a cometer atos que não eram bem vistos, como roubar, o que “Aos olhos do adulto, Joana torna-se um signo do mal, a própria víbora, alcunha dada pela tia quando presencia o furto” (FERNANDES, 2010, p. 2).

O texto de Clarice é marcado pela quebra da linearidade, fator que torna *Perto do coração selvagem* inovador na literatura brasileira. Com este livro, estava claro que Clarice era uma escritora que exigia uma nova forma de leitura e interpretação (SEGATO; RODRIGUES, 2013), já que narrava a relação conflituosa entre o interior de Joana e suas convivências externas.

Perto do coração selvagem demonstrou que, apesar de conquistas de direitos, as mulheres ainda eram subjugadas e por vezes havia tentativas de se encontrar um lugar na literatura para elas, uma “literatura feminina”, apesar de toda quebra de paradigmas literários que este livro trouxe para o modernismo brasileiro, assim como para a literatura em geral.

OS ANOS 1950 E HILDA HILST

691

Como observaremos adiante, Hilda Hilst, apesar de possuir uma liberdade estilística marcante (sendo, inclusive, este motivo de algumas críticas) é reconhecida como uma das representantes da poesia da “Geração de 45” do modernismo brasileiro, apesar de transitar por todos os gêneros da literatura brasileira. Como os demais poetas dessa fase, Hilda escreve sobre temas universais com elementos neossimbolistas, como amor, o desejo e a morte, deixando de lado o cotidiano, o que, quando escrito, sempre é referente a algo fora do alcance, sublime, metafísico (SANTIAGO, 2017).

Hilda Hilst nasceu em Jaú, em 1930. Após a separação de seus pais, em 1932, se mudou para a cidade de Santos, com sua mãe. Cinco anos mais tarde muda-se para São Paulo. Aos 20 anos, Hilda tem sua estreia na literatura com seu livro de poesias, *Presságio*, em 1950 (REVISTA GALILEU, 2018). No ano seguinte, publicou *Balada de Alzira* e no seguinte, se formou em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1954, após uma temporada na Europa, passou a se dedicar exclusivamente à literatura. Entre os anos de 1955 e 1962 publicou diversas obras de poesias, como *Ode Fragmentária*, de 1961 (CINTRA; SOUZA, 2009).

Santana (2016, p. 18) argumenta que “Hilst desfaz as concepções de feminino criadas pela sociedade, despreza os mitos construídos pela tradição que relacionam e encarceram a mulher com a maternidade e os cuidados com o lar, muito bem refletidos no pensamento patriarcal”. Somente após a sua morte, em 2004, sua obra passou a ser revisada e estudada com maior frequência por acadêmicos e críticos.

Duarte (2014) afirma que o grande desejo de Hilda era ser reconhecida, ser lida massivamente, por isso a mesma apresentava ressalvas sempre que possível direcionadas às editoras e aos críticos, pois considerava que seus escritos não tinham o devido reconhecimento.

Ao contrário das duas outras autoras discutidas anteriormente neste trabalho, o livro de estreia de Hilda Hilst não obteve um amplo reconhecimento. De forma geral, isso se dá por conta também da estrutura do livro *Presságio*, uma coletânea de poesias que podem ser analisadas separadamente.

Para Hilda Hilst, seus textos não tiveram a devida atenção da crítica durante muitos anos, chegando até a anunciar que iria parar de escrever. Porém,

A vasta inventividade de Hilda Hilst exigiu quatro estudos, reunidos em *Ensaio*: Nelly Novaes Coelho trata da poesia; o crítico literário Leo Gilson Ribeiro, um dos primeiros a ressaltar a excelência das narrativas hilstianas, escreve sobre sua ficção; a poeta, dramaturga e professora de Dramaturgia Renata Pallottini, da Universidade de São Paulo e da Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba, aborda o teatro e Eliane Robert Moraes, professora de Estética e Literatura da Faculdade de Comunicação e Filosofia da Universidade Católica de São Paulo, analisa a obra erótica de Hilda (DE FRANCESHI, 1999, p. 7).

Duarte (2014) afirma que a crítica aos textos de Hilda foi feita de forma exagerada, quando amados, e omissa, quando não. O autor ainda afirma que a vaidade que Hilda apresentava nas entrevistas ou em seus depoimentos, influenciava a opinião de “críticos pouco preparados” que copiavam e exageravam textos críticos. Ele ainda afirma que poucos textos sobre a obra de Hilda Hilst foram realmente críticos, “pois a maioria dos autores contenta-se em fazer eco aos críticos mais reconhecidos”, chegando ao “elogio incondicional” (DUARTE, 2014, p. 7).

A proposta da Geração de 45 de quebra do tradicionalismo na poesia influenciava Hilda Hilst, mas a mesma não se afastou da sensibilidade poética da geração de 30. Talvez por isso os primeiros críticos da autora se dedicaram a expor a semelhança de seus textos com outros, afirmando que sua poesia não tinha nada de inovadora, e se utilizava de elementos de fácil leitura, com a finalidade de atingir o maior número de pessoas. Essa vontade de Hilda não apresentava toda a sua capacidade intelectual como escritora, o que só foi reverenciado anos mais tarde.

692

CONSIDERAÇÕES

A discussão sobre mulheres e a ocupação de espaços se faz importante, pois como nos lembra Beauvoir (2016 apud NUNES, 2018) a mulher é o outro, o homem é o padrão, o neutro. E assim acontece em todos os âmbitos da vida social, incluindo a literatura.

Como levantado neste trabalho, as mulheres sempre foram subjugadas aos homens. Até o final do século XIX, a esmagadora maioria delas não tinham nem o direito de serem letradas, quem dirá escrever e serem reconhecidas. Por isso, faz-se importante e interessante investigar, discutir, analisar assuntos que perpassem pelas questões da mulher escritora, principalmente quando podemos trazer para uma realidade tão próxima da nossa, no Brasil, dentro de um movimento artístico tão impactante na sociedade.

O modernismo brasileiro, apesar de ter suas origens em provocações “emprestadas” da Europa, se tornou um espaço em que artistas de diversas áreas pudessem expor seus trabalhos, suas ideias, suas inquietações. Uma nova era na literatura brasileira estava surgindo e tomando espaço na cultura brasileira, e as mulheres tiveram participação ativa nesse processo. Rachel, Clarice e Hilda, cada uma com sua história de vida, com seus mistérios, com suas trajetórias, com seus escritos, influenciaram e foram influenciadas pelo modernismo: Rachel na segunda fase; Clarice e Hilda na terceira.

Não poderíamos deixar de mencionar que as três escritoras discutidas aqui, possuíam posições favoráveis dentro campo literário. Rachel, por exemplo, não precisou passar pelo crivo de editoras para ser publicada, seu livro foi realizado com recursos de sua família e foi indicada à cadeira número 5 da ABL, também pelas relações que criou e manteve durante sua carreira como escritora. Clarice, apesar da origem humilde,



logo se casou com um diplomata e viajou o mundo, adquirindo capital social. Hilda, apesar do sentimento de ser pouco lida, possuía diversos amigos escritores e críticos, que até lhe rendiam suspeitas quanto ao que era escrito sobre ela, de tão fervorosos e apaixonados os comentários dos mesmos sobre os textos da autora.

Ou seja, as três, cada uma com suas particularidades, participavam das relações de poder que envolve o cânone literário de suas épocas, até mesmo Hilda, que foi duramente criticada no início de sua carreira, possuindo recursos para se dedicar a escrita, por exemplo. Nada neste último adendo retira a importância e as influências que essas três escritoras deixaram para a literatura brasileira, apesar de todos os esforços ainda vigentes para enquadrar as mulheres na subcategoria “literatura feminina”.

REFERÊNCIAS

- ABEL, C. A. S. *O Movimento Modernista Brasileiro 1922- 1945: Caráter Literário, Econômico e Político*. CERRADOS, Brasília, n. 4, 1995, p. 44-60.
- ABREU, L. R. *O texto queiroziano e seu percurso crítico*. Revista Em Tese, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, 2012, p. 106- 123.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Rachel de Queiroz: Biografia*. 2017. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/biografia>. Acesso em: 18 de dez. de 2018.
- BBC BRASIL. *Clarice Lispector: mais de 40 anos após morte, escritora desperta mais questões do que quando viva*. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>. Acesso em: 18 de dez. de 2018.
- CINTRA, E. C; SOUZA, E. N. F. Apresentação. In: *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Orgs.: _____. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 09-19.
- DE FRANCESCHI, A. F. Folha de Rosto. In: *Cadernos de Literatura Brasileira- Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.
- DUARTE, E. C. *A recepção crítica da literatura de Hilda Hilst*. In: Revista Línguas & Letras, Unioeste, Vol. 15, Nº 29, 2014, p. 1-10.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Modernismo no Brasil*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>. Acesso em: 23 de nov. de 2018.
- FERNANDES, C. C. *Transgressões na obra clariceana: uma leitura de Perto do coração selvagem*. In: Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade, v.3 n. 1, 2010, p. 1- 6.
- MOSER, B. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NASCIMENTO, E. *A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico*. Gragoatá, Niterói, n. 39, 2015, p. 376-391.
- NUNES, M. C. S. *Performances da Mulher Escritora: Uma análise no perfil público de Clara Averbuck no Instagram*. 2018. 77f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.
- OLIVEIRA, R. C. M. *Breve Panorama do Modernismo no Brasil – Revisitando Mário e Oswald e Andrade*. In: Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil – Unioeste. v. 8, n. 11, 2012, p. 82-95.
- REVISTA GALILEU. *Hilda Hilst: 7 fatos essenciais para conhecer a autora*. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/07/hilda-hilst-7-fatos-essenciais-para-conhecer-autora.html>. Acesso em: 18 de dez. de 2018.
- SANTANA, P. M. dos S. *O Puer Aeternus e o Pai Recriado pela ambivalência no jogo criativo Pós-Moderno de Hilda Hilst*. 2016. 280f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura –Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- SANTIAGO, E. *Hilda Hilst, a ave rara da poesia brasileira*. In: Revista Amálgama, 2017. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/06/2017/resenha-da-poesia-hilda-hilst/>. Acesso em: 02 de jan. de 2019.



SEGATO, M. C.; RODRIGUES, M. H. *Recepção Crítica em **Perto do Coração Selvagem**, de Clarice Lispector*. In: Anais do IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação: Múltiplos Olhares Maringá, 2013. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/123t.pdf>. Acesso em: 18 de dez. de 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

HILST, Hilda. *Presságio* (ilustr. de Darcy Penteado). São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993.



HUMANIDADE E NATUREZA EM A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR: UMA ABORDAGEM ECOSÓFICA E ECOFEMINISTA

Michelle Tambosi¹

INTRODUÇÃO

O romance *A maçã no escuro* (1999), de Clarice Lispector, narra a história de Martim, um homem que se torna fugitivo após tentar assassinar a esposa. Martim foge logo após o crime. Primeiramente, o personagem se hospeda por duas semanas em um hotel antigo, afastado por 50 km da nova estrada principal. Depois, caminha por dois dias na mata, “no coração do Brasil” (LISPECTOR, 2013, p. 20). Após esse período, ele encontra a fazenda da personagem Vitória. Logo no primeiro momento do encontro, em que Martim aparece cansado e suspeito, os dois discutem em forma de embate, até que Vitória permite que ele se hospede em troca da realização de alguns trabalhos de que o sítio precisava. Desse modo, a narrativa se passa inteiramente no ambiente rural e o desenvolvimento da trama e do personagem se dá longe de sua esposa e da cidade.

Sendo apenas nas últimas páginas da narrativa que o leitor tem conhecimento de qual crime se tratava, a temática do feminicídio é tratada de modo indireto, por vezes metafórico, em correspondência com outras questões relativas à opressão, levantadas no texto, como exemplo principal, a opressão da natureza². Além de ser o espaço narrativo, a natureza também é parte da temática, trabalhada a partir da relação de opressão entre humanidade e natureza. A expressão maior dessa relação é a problematização do consumo de carne. Tanto o feminicídio quanto a alimentação animalizada são vistos sob uma perspectiva que compreende a incidência desses fenômenos nos âmbitos subjetivo, social e ambiental.

O *corpus* é atravessado por uma compreensão ecológica de acordo com a proposta pelo filósofo e psicanalista Félix Guattari, na obra *As três ecologias* (1990), utilizada como embasamento teórico do presente artigo. Nessa, o autor amplia as discussões referentes ao mundo natural ao considerar a subjetividade humana como um terceiro registro ambiental, além do meio ambiente e das relações sociais³. Dessa forma, Guattari traz para a discussão ecológica a ecologia humana, voltada não apenas para sua expressão social, mas também subjetiva. É dizer, a psique humana passa a ser pensada em relação a cultura e o ambiente físico, de forma a compreender a implicação mútua de ambos no atual contexto de crise ecológica.

A referida obra de Guattari (1990) se insere na crítica contemporânea da razão e da filosofia racionalista, surgida especialmente do feminismo e de filosofias pós-modernistas da análise política. Dentre elas, o ecofeminismo, que além de estudar a relação entre humanidade e natureza, se fundamenta teoricamente⁴ na conexão entre a exploração da natureza, a opressão das mulheres e outras formas de dominação. Algumas manifestações dessa filosofia também será utilizada para pensar de que forma a

695

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá.

2 Utilizo o termo natureza para denotar tudo aquilo que se refere ao mundo natural, à biosfera, com exceção da espécie humana.

3 Estudos como o ecossocialismo, articulando o ambiente físico ao corpo social, já haviam sido realizados, principalmente por meio de ecologistas marxistas. Entretanto esses se limitavam a pensar o sujeito social, sem considerar as dimensões psíquico-subjetivas da humanidade.

4 Iniciado a partir do movimento Chipko, na Índia, nos anos 1970, um movimento social independente de mulheres, pela proteção das florestas, da qual obtinham seus principais meios de subsistência. Chipko significa abraço e reflete uma das ações do movimento, em que as participantes (maioria mulheres) abraçavam as árvores ameaçadas pelos madeireiros, impedindo, dessa forma, sua derrubada.

ecologia humana, e as questões concernentes a ela é pensada em relação à ecologia do mundo natural em *A maçã no escuro* (1999).

ECOLOGIAS PLURAIS

Em *As três ecologias*, o filósofo e psicanalista Félix Guattari (1990) propõe que ao entendimento ecológico do (1) meio ambiente e das (2) relações sociais, seja vinculado o entendimento ecológico da (3) subjetividade humana, como parte das preocupações ecológicas gerais. A essa articulação entre esses diferentes registros ecológicos o autor dá o nome de Ecosofia. Segundo explica, ainda que a ecologia já tenha sido estendida à organização humana social, não há uma preocupação por parte dos movimentos ambientalistas de integrar a interioridade psíquica do ser humano ao conjunto de seus interesses. Guattari (1990) justifica que os desequilíbrios ecológicos que ameaçam a vida na Terra são paralelos à deterioração dos modos de vida humanos, tanto individuais quanto coletivos. Do macrocosmo do planeta ao microcosmo da humanidade, a psicologia individual e coletiva é pensada pelo filósofo como um ecossistema específico, que se relaciona a outros ecossistemas, ou, a interioridade humana com sua exterioridade. Para ele, pensar a psicologia social como fator de saúde pública é pensar ecologicamente.

O filósofo ainda critica o atraso da integração da psicologia no escopo dos estudos ecológicos, demonstrando o caráter excludente da desconsideração da subjetividade humana como parte do ambiente físico, uma vez que esta é determinante para as relações sociais que se dão nesse ambiente. Além disso, ele enfatiza a necessidade de uma revolução política, social e cultural que reoriente a lógica da produção de bens, materiais e imateriais, sem a qual não se pode enfrentar a crise ecológica. Partindo do pressuposto de que os problemas ambientais são diretamente relacionados aos modos de vida humanos, eles tornam-se necessariamente problemas políticos. Sob essa mesma perspectiva, a filósofa ecofeminista Ynestra King (1995) ilustra de que forma os fenômenos políticos humanos equivalem aos problemas ecossistêmicos:

Um ecossistema saudável, balanceado, incluindo habitantes humanos e não humanos deve manter a diversidade. Ecologicamente, a simplificação ambiental é um problema tão significativo quanto a poluição ambiental. A simplificação biológica, isto é, a extinção de todas as espécies, corresponde à redução da diversidade humana em trabalhadores sem rostos, ou à homogeneização do gosto e da cultura por meio do mercado de consumidores em massa. A vida social e a natural são literalmente simplificadas ao inorgânico para a conveniência da sociedade de mercado (p. 3).

Na obra, essa equivalência entre o meio ambiente e o meio social é afirmada pela narradora. Além disso, esses registros ecológicos são articulados às questões subjetivas, psíquicas e existenciais, vividas pela humanidade, conforme a concepção ecológica de Guattari (1990). Ainda que na fase mais tardia de sua produção, Clarice priorize a interioridade (pensamentos, sensações, sentimentos e emoções) dos personagens, em *A maçã no escuro*⁵ (1990), há um balanço equilibrado entre a interioridade humana e a exterioridade natural, sendo a interioridade pensada como parte intrínseca do ecossistema. A narração trabalha por meio do personagem principal a atitude preconizada em *As três ecologias* (1990), na qual as novas formas de práticas ecológicas, condição *sine qua non* para a sobrevivência da vida na terra, implicarão um entendimento da subjetividade humana como um organismo. Na seção seguinte será demonstrado como essas questões são trabalhadas no discurso narrativo do corpus, a partir das duas principais temáticas subjacentes à obra: a opressão de gênero e a opressão da natureza.

5 Considero o *corpus* uma obra de transição entre uma maior quantidade de descrições exteriores a uma menor.



REGISTROS ECOLÓGICOS PRESENTES EM *A MAÇÃ NO ESCURO*

Quando Martim chega sozinho no sítio em que se passará a maior parte da narrativa, ele é um desconhecido da região e tem um aspecto animalizado, destoante das outras pessoas. Após acertar as condições para a sua estadia, a primeira coisa que a personagem Vitória faz é dar de comer a ele:

Há muito tempo a mulher não via a fome, e, olhando agora o prato vazio, franziu as sobrancelhas. Ela não conseguiu determinar em que momento é que sentira a crueldade daquele homem. Olhando o prato vazio, pensou então como se pensa de um cachorro: ele é cruel porque come carne. Mas talvez a impressão de crueldade viesse de que, diante do alpendre, ele estava com fome e no entanto sorria: via-se a fome na sua cara mas ele, numa capacidade de crueldade feliz, sorria. Não ter carinho por si mesmo era o começo de uma crueldade para com tudo. Ela o sabia em si mesma (LISPECTOR, 1999, p. 67-68).

Mal o personagem principal chega no local onde se passará toda a narrativa e sombras do seu crime já aparecem: matar. Mas aqui, a preocupação é em relação aos animais servidos como alimento. Assim que a personagem come, a fome é ressaltada pela concretização do sentimento visto por Vitória, e o consumo de carne é questionado: matar para comer é considerado por ela crueldade. Essa crueldade é, no entanto, justificada pela narradora: a crueldade se dá para os animais porque primeiro se deu pela e para a própria humanidade⁶. Ao explicar a crueldade contra os animais como um problema anterior da crueldade humana contra si própria, a narradora expõe as diferentes partes de uma mesma realidade social: a morte dos animais para consumo, e suas implicações mútuas com os humanos. É o tipo de articulação ecológica proposta por Guattari (1990), principalmente pela correspondência psico-emocional: crueldade x carinho, trabalhada no texto. Essa hipótese é ainda confirmada pela narradora com a vivência da personagem Vitória: “ela o sabia em si mesma”.

697

A perspectiva dos problemas ambientais como implicações sociais e subjetivas vão em uma direção oposta a dos movimentos ambientalistas, que pautam suas premissas práticas e teóricas em uma questão ética e individual. A partir do momento em que o problema ambiental, ou, o consumo de carne é visto como um problema coletivo, no qual os sujeitos são mais reativos do que agentes, a questão ganha um caráter político e ecosófico, uma vez que envolve padrões histórico-culturais subjetivados pela humanidade. Guattari (1990) explica a crueldade, ou, a violência e a negatividade como resultantes de “agenciamentos subjetivos complexos: elas não estão intrinsecamente inscritas na essência da espécie humana, são construídas e sustentadas por múltiplos agenciamentos de enunciação” (p. 41-42). Nesse mesmo viés, a filósofa ecofeminista Karen Warren resume a questão das práticas alimentares como “socialmente construídas, culturalmente incorporadas, economicamente moldadas, politicamente reforçadas” (2000, p. 143 *apud* ROSENDO, 2015, p. 115). O que explica que a brutal violência contra os animais na indústria alimentícia capitalista, que os reduz a mercadorias, seja posta em prática pela humanidade.

Assim, se para a narradora a crueldade de Martim é construída socialmente, ou seja, cultural, essa crueldade é explicada de forma semelhante quando a narradora debate sobre o crime de Martim: o feminicídio. Também aqui ela ultrapassa a dimensão individual dos problemas humanos, localizando o papel cultural na construção da subjetividade humana, e em suas consequências práticas. A cultura é compreendida pela narradora como uma cadeia de relações entre as pessoas, as quais moldam um determinado modo de ser de maneira predominantemente determinante. No seguinte trecho, em que Martim toma consciência de que em toda a sua vida reproduzira um modo de viver aprendido ou copiado, ela demonstra a naturalização dessa forma de transmissão cultural por imitação⁷:

6 Em outro trecho, a narradora confirma essa tese a partir da declaração: “[...]o respeito pelo próprio corpo e pela sua própria vida, [...] o primeiro modo de respeitar a vida que havia nos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 295).

7 Alpina Begossi (1993) explica a forma de transmissão cultural baseado na imitação como uma das principais forças de evolução cultural, já que imitar é uma forma menos custosa do que tentar e errar.

Na verdade, concluiu então muito interessado, apenas imitara a inteligência, com aquela falta essencial de respeito que faz com que uma pessoa imite. E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade - com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante. E enquanto isso, tinha alguma coisa velha e podre em algum lugar inidentificável da casa, e a gente dorme *inquieta*, o desconforto é a única advertência de que se está copiando, e nós nos escutamos atentos embaixo dos lençóis. Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca foi feita senão de linguagem alheia e de palavras. Mas restava a desobediência (LISPECTOR, 1999, p. 34).

Ainda que a narradora finalize esse trecho potente, que reúne o cerne da tese do livro – sobre a visão maniqueísta dos comportamentos humanos - com a redenção pela desobediência, em diversos outros momentos ela demonstra a força que a repetição (ou cópia) cultural tem diante do que ela chama de “atos verdadeiros”, os atos de rebeldia. Ela ilustra essa ideia no seguinte trecho:

Restos transfigurados de civismo e de colação de grau, leiteiros que não falham e entregam diariamente o leite, coisas assim que parecem não instruir, mas instruem tanto, uma carta que nunca se pensou que viria e que vem, procissões que dão voltas lentas pela esquina, as paradas militares onde uma multidão inteira vive da seta que lançou (LISPECTOR, 1999, p. 305-306).

698

Cerimonias, a cotidianidade das relações sociais, a religiosidade, as instituições, repetições em repetições irrefletidas, naturalizadas, e assim tidas como certas, ao longo das gerações. A ação de copiar dos milhões de homens e mulheres denota a repetição de hábitos ditados por antepassados e não discutidos pela humanidade herdeira: “[...] como toda pessoa, ele era uma ideia preconcebida” (LISPECTOR, 1999, p. 312).

O crime de Martim é considerado pela narradora como um ato desencadeador da ruptura com o condicionamento social. Na obra, num momento de extrema raiva, em que desconfia que sua esposa tem um amante, Martim tem um rompante de liberação de energia reprimida, e tenta⁸ matá-la. Essa liberação de energia coloca o personagem em uma situação meditativa, pela qual ele considera seu passado e compreende que até aquele momento nada mais fizera do que reproduzir uma forma de viver. Nas palavras da narradora: com o “[...] crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na sua vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos” (LISPECTOR, 1999, p. 130).

Cabe aqui um questionamento a respeito da compreensão da narradora sobre a motivação inconsciente do crime de Martim: como o feminicídio pode ser um ato de ruptura ou desobediência cultural, se ele é também expressão de um condicionamento social, expressão da violência de gênero? A narradora reconhece a violência como um padrão histórico-social, segundo ela, Martim “[...] se havia feito depositário da cólera alheia” (LISPECTOR, 1999, p. 224), aquela instruída pela repetição cultural. Entretanto, como a narrativa gira em torno apenas de um personagem homem e trata de seu crime como um evento de ruptura com uma ordem estabelecida, corre-se o risco de interpretar o crime de Martim como um caso isolado. Uma explicação possível é de que a narração está focalizando uma atitude extremada no plano individual, tendo como perspectiva a vida de um sujeito, e não a incidência social desse fenômeno. É importante ressaltar que as obras de Clarice apresentam em sua maioria uma visão existencialista das experiências humanas. Motivo pelo qual

8 Somente no fim da narrativa descobrimos, junto com Martim, que ela havia sobrevivido.



ela prioriza as complexidades existenciais envolvidas nas ações humanas, em detrimento das consequências factuais decorrentes dessas ações, o que explica a completa priorização na narração da “destruição” do modo de vida de Martim, do que da possibilidade real de destruição da vida de sua esposa.

A visão de que os crimes cometidos contra as mulheres se dá pela perpetuação de uma construção sócio-cultural sexista é uma visão precursora no pensamento feminista brasileiro. Uma vez que para o senso comum esse tipo de violência é vista como casos isolados de homens maus ou que amam demais (su)as mulheres. Popularmente falando, crimes como a violência doméstica ou o estupro, são considerados culpa das vítimas, como castigo por uma má conduta, ou culpa de homens “loucos” ou “doentes”, que “não sabem o que fazem” ou “fazem o que fazem por amor”, sob a legitimação legislativa de crime passionais. Caracterizar a violência sexista como cultural implica, não apenas em absolver as mulheres da culpa que, como vítimas, jamais carregam, mas também em absolver os homens de uma essência cruel, caracterizando essa crueldade como socialmente construída.

Para a narradora, a humanidade sofre de uma falta primária, em decorrência do modo pelo qual a organização social é estabelecida, que a “inocente” de suas ações posteriores, no sentido de que os sujeitos não agem de acordo com sua própria vontade, uma vez que essa não é sequer conhecida por eles: “porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados” (LISPECTOR, 1999, p. 335), afirma a narradora no último parágrafo da narrativa. De todo modo, o argumento utilizado para explicar o ato cruel de Martim é o mesmo utilizado para explicar a crueldade contra os animais abatidos para alimentação, uma crueldade primeira contra si próprio, ou, o desrespeito original em não ser um sujeito autêntico, mas copiar o padrão (violento, diga-se de passagem) predominante socialmente, ou, para utilizar os temas de Guattari (1990), a subjetividade normalizada.

A narrativa que se desenvolve no refúgio de Martim, o sítio de Vitória, acaba com ele confessando seu crime e sendo preso pela polícia. Mas para a narradora, “[...] o verdadeiro julgamento” (LISPECTOR, 1999, p. 131, grifo meu) se baseava não nos atos da humanidade, já que os considera frutos de ações condicionadas, mas na sua verdadeira vontade. Ela compreende a existência humana como distante da realização de sua máxima potencialidade, como se ainda não tivesse desenvolvido um eu consciente (ou autêntico) e emancipado: “[...] o perigo está apenas nos atos das pessoas ruins pois estes têm consequência, mas elas próprias não são perigosas, são infantis, são cansadas, precisam dormir um pouco” (LISPECTOR, 1999, p. 284).

699

A IDENTIDADE NATURAL

Mas “resta(va) a desobediência”, afirma a narradora ressaltando a possibilidade de agência de todos os seres humanos face à hegemonização cultural e o determinismo biológico e social. Conforme afirma Warren (2000), as estruturas conceituais não são determinadas geneticamente, mas aprendidas, podendo, portanto, serem mudadas, ainda que para isso seja necessário um intenso exame de consciência capaz de alterar crenças profundamente enraizadas. Esse exame de consciência, ou em termos mais claricianos, a busca da verdadeira identidade existencial é a jornada pela qual passa o personagem do início ao fim da narrativa. No *corpus* essa busca é feita e alcançada por meio da relação de Martim com a natureza. O espaço predominante da narrativa é o ambiente natural. Ainda que o sítio – ambiente doméstico – seja o núcleo central da trama, o personagem se hospeda no depósito de lenha. Na mesma proporção em que evita outras personagens humanas, ele desenvolve uma relação íntima com animais e o terreno atrás do depósito. Estando em fuga, é nesse terreno que ele encontra um refúgio para alcançar a identidade existencial que está forjando:

Era uma madrugada muito bonita. [...] Os olhos de Martim, tornados ignorantes pela longa noite, olharam então com estranheza o terreno baldio que a meia claridade de sonho revelou pela janela atrás



do depósito. [...] No terreno, através da névoa rasa, viu com curiosidade infantil uma terra suja e seca, endurecida pela madrugada. O homem não antecipou nada: viu o que viu. Como se olhos não fossem feitos para concluir mas apenas para olhar. Até que, mais um segundo dessa própria isenção, e também sua cabeça foi atingida com graça pela incompreensão do que ele via. E num engano de que certamente precisou, um engano tão certo quanto a queda certa de uma maçã, ele teve um sentimento de encontro: pareceu-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa; e quando, o que uma pessoa poderia fazer, era olhar. O que ele fez (LISPECTOR, 1999, p. 81).

A narradora descreve os sentimentos e as percepções de Martim em seu contato com um ambiente que lhe remete à uma antiguidade pré-cultural. A narradora opera aqui uma fusão biocêntrica de diferentes elementos naturais, pois, se o sentimento de conexão com a natureza é um engano ou não, é descrito pela narradora como um engano natural, assim como a gravidade sobre a maçã. Após a constatação de que até cometer o crime Martim apenas recebera e reproduzira modelos de existência, o personagem toma consciência de sua autonomia existencial. Tendo desconstruído um modo de existir resta a Martim “reconstruir a existência” (LISPECTOR, 1999, p. 141). Então, a vontade (própria, é importante frisar) que Martim sente é a de

[...] reconstruir. Mas era como uma ordem que se recebe e que não se sabe cumprir. Por mais livre, uma pessoa estava habituada a ser mandada, mesmo que fosse apenas pelo modo de ser dos outros. E agora Martim estava por sua própria conta (LISPECTOR, 1999, p. 131).

700 O espírito domesticado de Martim encontra dificuldade de exercitar sua liberdade existencial. Reconstruir é mais do que abandonar uma forma de agir, de ser, é (re)criar uma outra, transmutar. E essa criação, para ser livre de comportamentos massivos, deve ser individual. No entanto, o sujeito pensado não é isolado de seu meio, mas está em relação dialética tanto com a comunidade humana, quanto com a Natureza. Isso se verifica no momento em que Martim investiga uma forma de realizar essa reconstrução, não só de si, mas também do mundo:

[...] [Martim] calculou com lucidez que se obtivesse um novo modo de amar o mundo, o *transformaria* de algum modo. A coisa mais importante que podia acontecer em terra de homens – não era o nascimento de um novo modo de amar? O nascimento de uma compreensão? Era. Tudo para Martim estava inesperadamente se harmonizando... Então, embebedado de si mesmo, arrastado pela insensatez a que podia levar o pensamento lógico, ele pensou com tranquilidade o seguinte: se conseguisse esse modo de compreender, ele *mudaria* os homens. Sim, não teve vergonha desse pensamento porque já arriscara tudo. “Mudaria os homens, mesmo que demorasse alguns séculos”, pensou sem se entender (LISPECTOR, 1999, p. 167-168, grifo meu).

Amar e compreender são colocados pela narradora como equivalentes, sinônimos. A narradora caracteriza a capacidade de amar como um atributo ontológico da espécie humana: “[...] aquilo de que é feito o amor: de nós mesmos” (LISPECTOR, 1999, p. 198), como se essa não pudesse se libertar da condição de ‘eu’ com ‘o outro’⁹. É a partir do entendimento sobre o amor que Martim começa a sentir harmonia, expressa como ordem (natural) das coisas. Além disso, essa positividade dialoga com a positividade do amor, colocado pela narradora como a coisa mais importante que pode haver para a humanidade. Se desenvolvesse a habilidade de amar, ele mudaria as pessoas.

As duas últimas situações conotam uma vontade de revolução sócio-cultural. Entretanto, não há nenhuma menção a uma transformação desse tipo por meio de derrubadas de governos ou tomadas

9 Termo cunhado por Martin Heidegger na obra *Ser e tempo*.



abruptas de poder. Na narrativa, a insurreição se dá no plano dos hábitos humanos, da transmissão geracional de padrões existenciais: “[...] qualquer transformação no rito torna um homem individual, [...] [e] deixa em perigo a construção toda e o trabalho de milhões” (LISPECTOR, 1999, p. 324). Essa transformação no rito pode ser compreendida sob a luz da ecosofia de Guattari (1990), quando o autor orienta o tipo de revolução capaz de responder à atual crise ecológica¹⁰. O que para a narradora é amor pelo mundo, equivale a “novas solidariedades, uma nova suavidade juntamente com novas práticas estéticas e novas práticas analíticas das formações do inconsciente” (p. 35), designadas pelo filósofo. Trata-se de novos paradigmas, que o autor chama de práticas micropolíticas e microsociais. Segundo ele, é preciso que haja uma transformação no que concerne “aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e desejo” (GUATTARI, 1990, p. 09). A decisão amorosa/empática de Martim pode ser vista então como uma prática instauradora de sensibilidade, em resposta à deterioração dos modos de vida humanos, implicados na deterioração natural como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do *corpus* demonstrou, pela perspectiva ecosófica, o papel da cultura na formação dos indivíduos, e suas implicações existenciais, políticas e ecológicas. Apoiada pelas alusões da narradora no que se refere ao comportamento cultural dos seres humanos, é possível perceber a deterioração da organização social, tanto por meio do feminicídio quanto do consumo de carne. A narrativa tematiza a crise social contemporânea, da qual a crise ecológica é consequência, por meio de reflexões a respeito da perda da identidade humana individual. A humanidade é comparada a seres autômatos, privados da capacidade de atitudes criativas e originais. A atitude violenta de Martim é compreendida, então, como a explosão de energia (reprimida) que o faz romper com esse estado alienado, oriundo de um modo de existência irrefletido e massificado.

701

É importante ressaltar que, de acordo com o discurso narrativo, a origem dos problemas levantados não repousa em modos coletivos de existência, que suprimiriam a expressão individual humana, mas em modos massificados e hierárquicos. A narradora demonstra a implicação sócio-cultural subjacente ao comportamento violento da humanidade, personificada em Martim que “[...] se habituara sadiamente a abusar de um inferior e a ser abusado por superiores” (LISPECTOR, 1999, p. 41). Contudo, o herói da trama e dos títulos dos dois primeiros capítulos, em uma ato verdadeiramente heroico, forja uma identidade existencial autônoma. Se o crime foi o impulso necessário para a compreensão de um modo de vida inorgânico, é à medida que reestabelece vínculos com outros animais e o restante da natureza ao seu redor, que Martim desenvolve uma identidade positiva para com essa e para com a humanidade. De todo modo, o personagem vivifica a constatação ecosófica de que a interioridade humana está intrinsecamente implicada com a exterioridade, seja essa social ou ambiental.

REFERÊNCIAS

- BEGOSSI, Alpina. Ecologia humana: Um enfoque das relações homem-ambiente. In: *INTERCIENCIA* 18(1): 121-132. URL: <http://www.interciencia.org.ve>.1993
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- KING, Ynestra. The ecology of feminism and the feminism of ecology. In: Mackinnon, M. H.; MCINTYRE, M. Eds. *Reading in ecology and feminist theology*. Franklin: 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

10 Lembrando que para o autor a crise humano/social está compreendida nos limites da crise ecológica.



ROSENDO, Daniela. *Sensível ao cuidado: Uma perspectiva ética ecofeminista*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

WARREN, Karen J. *Ecofeminist Philosophy: A western perspective on what it is and why it matters*. Rowman & Littlefield Publishers, 2000.



A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM *BECOS DA MEMÓRIA* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Mileide Santos Dias¹

A obra *Becos da Memória* de Conceição Evaristo, escrita em 1988 e publicada em 2006, narra histórias de personagens que passaram por um processo de demolição da favela onde moravam. O desfavelamento é narrado com tom memorialístico e teor testemunhal, uma vez que o foco narrativo oscila entre a voz de uma menina que viveu na favela até os treze anos, Maria-Nova, e de uma mulher adulta que relembra fatos de sua infância e adolescência. Ambas vozes podem ser lidas como uma representação da autora que nasceu e viveu em um morro, do qual os habitantes também foram retirados à força, na em Belo Horizonte. Evaristo revisita os becos de sua memória para costurar as lembranças do passado no presente alterando as rotas para o futuro.

A voz que inicia o texto é da mulher adulta que viaja pelos baús mnemônicos para mostrar a que veio:

Hoje a recordação daquele mundo, me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado.

Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. (EVARISTO, 2013, p. 29-30).

703

A autora não cita na obra o nome da favela que fora destruída, mas trata-se da extinta Favela Pendura Saía, que ficava na região Centro-Sul da capital mineira onde ela nasceu e viveu até parte da adolescência.

O próprio desfavelamento já configura uma grande violência, não só, mas também contra a mulher, haja vista que a favela apresenta, em sua formação, muitas famílias constituídas, majoritariamente, por mulheres: são mães, tias, avós, irmãs, filhas... matriarcas responsáveis por gerir, algumas vezes sozinhas, seus lares e prover o sustento dos seus. As mulheres da favela, na obra em análise, foram violentadas, primeiramente, por não terem seus direitos garantidos, por não terem acesso à moradia digna nem à educação formal. Portanto, sujeitaram-se aos mais diversos ofícios, como lavagem de roupas, empregos domésticos, prostituição e tantas outras atividades informais.

Essa ausência de direitos será considerada aqui como uma violência primeira, pois é contrária ao que está "garantido" na Constituição Federal de 1988 que reza no Capítulo II Art. 6º: "São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição." Às personagens dos becos da favela, esses direitos sociais não são efetivamente garantidos.

A violência segunda, contra a mulher, a ocorrida no âmbito doméstico, da qual trataremos aqui, será analisada a partir de dois núcleos familiares presentes em *Becos da Memória*; são eles: o de Fuizinha e o de Custódia. Mas antes de nos imbricarmos por esses becos, cabe ressaltar a importância de esclarecer o que é de fato a violência contra a mulher, o quanto ela tem ocorrido no Brasil e o que tem sido feito para amenizar as marcas e os índices dessa violência.

1 Universidade Federal do Espírito Santo

De acordo com a “Convenção De Belém Do Pará” “entender-se-á por violência contra a mulher qualquer ato ou conduta [...] que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública como na esfera privada”. Infelizmente, manifestações de violência, física e simbólica, contra mulher ocorrem com muita frequência no Brasil.

Os números referentes à violência contra a mulher são alarmantes. De acordo com o Ministério dos Direitos Humanos (MDH), “de janeiro a julho de 2018, o Ligue 180 registrou 27 feminicídios, 51 homicídios, 547 tentativas de feminicídios [...]. No mesmo período, os relatos de violência chegaram a 79.661, sendo os maiores números referentes à violência física (37.396); já a violência psicológica (26.527) aparece em seguida”. Essa é a média nacional, mas infelizmente essa taxa aumenta quando se verificam os números regionais, pois o ES tem o maior índice de feminicídio do Sudeste e a terceira maior do Brasil.

A nação brasileira nasceu de uma grande violação. Somos fruto de um estupro social, de uma exploração bruta e patriarcal da hegemonia europeia. Essa metáfora atinge o âmbito simbólico, claro, e também o concreto. Aos nativos do *mundo novo* e aos que foram trazidos à força para serem escravizados, foram impostos os costumes, a crença, os nomes, as doenças, o regime autoritário... tudo por meio de uma violência que fora justificada, por seus agentes, devido a intenção corretiva. E não se trata apenas de impor, mas também de retirar, de forma obrigatória e violenta, os preceitos culturais desses povos, negando-lhes o direito de lembrar e de exercer suas identidades, de falar e de narrar a versão deles sobre o que de fato ocorreu na colônia em contraponto à original. Portanto, não temos, nos registros oficiais, o discurso das indígenas, nem das negras e afrodescendentes narrando as diversas violências pelas quais passaram, mas sabemos que muitas lutaram contra as imposições patriarcais. Conforme elucida Cristina Stevens:

704

Na historiografia tradicional, na mitologia, na literatura, não se sabe nada sobre a vida de muitas dessas mulheres; como então escutar o que elas não puderam dizer, ou que ficou sem registros? [...] Como recuperar a história dessas mulheres, as inúmeras formas de violência por elas sofridas, sobretudo por aquelas que mais se rebelaram contra as limitações impostas à metade da humanidade que elas constituem? (STEVENS, 2014, p. 197).

Para recuperar os sons desse silenciamento imposto e cicatrizar as marcas das violências sofridas pelas ancestrais brasileiras há que se percorrer um longo trajeto e a literatura é uma via fértil e propícia a isso, como responde Cristina Stevens: “Os sentidos que se escondem nos esquecimentos da história tradicional, o passado irrecuperavelmente perdido, podem ser (re)criados na polissemia da linguagem literária, uma linguagem polissêmica que nos leva ao infinito.” (STEVENS, 2014, p.197).

Tudo isso é apenas para elucidar um dos motivos da dominação pela violência que às vezes, parece ser naturalizada na sociedade brasileira que foi/é estruturada no poder patriarcal. E talvez seja essa origem histórica que fundamenta a ideia de superioridade incutida em muitos agressores. Tentando entender os motivos que levam alguém a agredir uma mulher, Lia Zanotta Machado ouviu alguns agentes desse tipo de violência e verificou que eles:

Alegam que as mulheres não obedeceram ou não fizeram o que deviam ter feito em função dos cuidados com os filhos, ou do fato de serem casadas ou “amigadas”. A violência é sempre narrada como um “ato disciplinar”. [...] Para os agressores, a razão é legítima pois a “sua” função masculina na relação “de casal” e familiar, é a de disciplinar. Como “devem disciplinar”, podem e devem usar a força física contra as mulheres. É esta a razão do ato violento. (MACHADO, 2006, p 14).

Torna-se evidente o sentimento de superioridade plantado no agressor pelos preceitos patriarcais. Quem lhe deu o direito de “corrigir” a mulher? E quem disse que ela está errada para ser “corrigida”? As alegações de que a mulher não o obedeceu ou de que não cumpriu as devidas delegações também são



machistas, pois expõem a antiga visão de papéis sociais estáticos, tanto para a mulher, quanto para o homem.

Para além dos números e da gênese histórica brasileira há o percurso do movimento feminista no Brasil, que apresenta como ponto de pauta a luta contra a violência destinada à mulher. Constância Lima Duarte em seu artigo: *Feminismo e literatura no Brasil* aponta “as ondas do feminismo” brasileiro. Na primeira onde, ressalta a produção pioneira de Nísia Floresta sobre os direitos das mulheres. Na segunda, a partir de 1870, destaca o surgimento de jornais e revistas “de feição feminista” voltados para o público feminino como forma de acesso da mulher à informação, seja na produção ou na recepção. Na terceira, enfatiza a mobilização da mulher pelo direito ao voto, no início do século XX, e pelos direitos iguais para todos. Na quarta, aborda a luta feminista pela liberdade do corpo da mulher, pelo controle da maternidade, pelo direito ao aborto e ao prazer. As ondas destacadas por Duarte mostram o quanto é importante a presença dos feminismos para o enfrentamento das diversas manifestações violentas que atingem as mulheres.

Duarte afirma ainda que:

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. (DUARTE, 2003, p. 165.)

705

Nota-se, a partir dos estudos de Duarte, que o movimento feminista no Brasil desde seu início luta pela autonomia física e intelectual femininas o que auxilia na possibilidade de libertação da mulher da condição de objeto da opressão e/ou do prazer masculinos. Além disso, posicionar-se contra a ditadura militar, é enfrentar a violência, física, psicológica, moral... não só contra a mulher, mas contra o ser humano, uma vez que presas, presos políticos e seus familiares foram tratados com alto teor de aviltamento.

A trágica realidade da violência contra mulher está representada em muitos escritos de Conceição Evaristo. As obras *Ponciá Vicêncio*, *Becos da Memória*, *Olhos d'água* e *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* abordam de forma clara as marcas da violência contra a mulher, sobretudo, contra a mulher negra. Para muitas escritoras esse é um assunto pouco abordado, o que nos leva à pergunta elaborada por Constância Lima Duarte: “por que as escritoras não falam dessa realidade?” (s.d.). Talvez a resposta esteja no peso que traz esse assunto ou por sua carga de dor, mas para a autora da obra em análise, essa dor precisa ser exposta, precisa ser denunciada, pois já fora silenciada durante muito tempo e a consequência do silêncio, em alguns desses casos, é a morte.

Nesse ponto, é necessário enfatizar o quanto a literatura tem se configurado como uma importante arma para conquista do lugar de fala da mulher, pois como afirma Cristina Stevens: “A literatura produzida por mulheres tem explorado criativamente essas questões, não apenas da violência contra as mulheres, mas a ausência de suas vozes na história para registrar esse e outros aspectos de suas vidas.” (STEVENS, 2014, p. 187). Portanto, a literatura é também o espaço da enunciação feminina. Constatação que dialoga com o fato de a obra em análise ser narrada por vozes femininas, que nunca antes puderam falar, às quais foram/são negados o espaço, a voz e a vez, devido à discriminação, à falta de espaço para a mulher negra, mas Maria-Nova, contraria isso e torna-se enunciativa, narradora, escritora de sua e de muitas outras histórias, como elucida o trecho:



[...] agora ela [Maria-Nova] já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova, um dia, escreveria a fala de seu povo (EVARISTO, 2006, p. 161).

Em *Becos da Memória* a violência não configura o tema central, mas se faz presente em dois núcleos, conforme menção anterior. O primeiro é composto por Fuinha, a esposa dele, que não recebe nome na história, e pela filha do casal, Fuizinha. Fuinha espancava as duas. Ao descrevê-lo, a autora tenta explicar o motivo de tanta violência:

Havia a miséria do homem que ainda não se descobriu homem. Do homem que não se descobriu em si próprio e nem no outro. [...] Havia a miséria das pessoas que trazem o coração trancado para qualquer ato de amor. E essas pessoas acabavam atraindo para si o ódio de todos os demais. Fuinha era uma dessas pessoas. (EVARISTO, 2013, p. 110-111).

Fuinha é uma personagem extremamente seca, desprovida de amor. Despertava nos outros medo e a desconfiança de que era louco, na verdade, de loucura ele não padecia, a doença dele era mesmo a maldade.

Fuinha batia, sem motivos, na esposa e na filha; “Vivia espancado as duas, espancava por tudo e por nada.” A esse núcleo familiar a autora reservou apenas quatro páginas, todavia, são elas que configuram uma leitura bem densa, pois expõe o requinte de crueldade exercido pelo esposo e pai que ele deveria ser, mas não o é de fato. Fuinha banaliza a violência e agride as duas mulheres da casa até elas sangrarem. Se elas chorassem baixo, ele batia mais para que chorassem mais alto e depois, espancava até elas silenciarem.

706

Tanto na realidade como na ficção o fim elaborado pela violência é trágico, conforme afirma Machado:

A “violência corretiva”, cotidiana e crônica contra as mulheres que lhe retira toda a autoimagem e que se traduz em violência física, psicológica, sexual e moral apresenta números de ocorrências incomensuráveis dado que são em grande parte restringidos à ordem do segredo e da vergonha. Os feminicídios perpetrados por seus companheiros, e, em segundo lugar, por seus parentes, aponta que os feminicídios são “domésticos” e se traduzem no ponto final da escalada desta violência doméstica cotidiana. (MACHADO, 2006, p. 15).

O silêncio que se faz presente na realidade das mulheres que sofrem caladas a violência doméstica e resulta em drásticas consequências, permeia também a trama concretizando-se na morte da esposa de Fuinha. Ele a espancou durante a noite e ela amanheceu morta: “Ouviu-se a voz do Fuinha: Agora silêncio. A mulher silenciou de vez.” (EVARISTO, 2013, p.112). Não fora um espancamento único isolado; havia um histórico de violência a ponto de a família não receber visitas. Esse silêncio não diz respeito apenas ao medo das vítimas de denunciarem o agressor, refere-se também à ausência dos que moravam nas proximidades e que ouviam e tinham conhecimento das agressões: “Os vizinhos mais próximos acordavam altas horas da noite com o grito das duas” (EVARISTO, p. 111) ou ainda: “Os vizinhos tinham escutado a pancadaria na noite anterior” (EVARISTO, p.112), mas nada fizeram legitimando o ditado mais do que arcaico: “em briga de marido e mulher não se mete a colher”.

O silêncio forjado pela morte da mãe de Fuizinha se perpetuou nos gritos de dor entoados posteriormente pela filha que continuou a sofrer violência daquele que deveria ser para ela uma referência de carinho, cuidado e amor. Fuinha é mesmo o retrato da herança patriarcal que desenha o homem como o dono soberano de tudo e de todos. Após a morte da esposa, ele passou a abusar sexualmente da filha, conforme elucida o trecho:



Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até a morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isso mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha. (EVARISTO, 2013, p.112-113).

Como é possível inferir, a esposa de Fuinha era tratada como um objeto, pois ele, seguindo o sistema patriarcal, achava-se superior ao gênero feminino. O que pode ser explicado pela seguinte ideia de Simone de Beauvoir:

O mundo sempre pertenceu aos machos. [...] Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; [...] Se uma delas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se pois que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. Mas que privilégio lhe permitiu satisfazer essa vontade? (BEAUVOIR, 2016, p. 95).

Para ratificar a ideia da posse masculina, a mãe de Fuizinha fora retratada sem identidade, o que pode ser constatado pela ausência de um nome, fato que corrobora para objetificação/desumanização dessa personagem, representante de muitas mulheres que têm suas vontades e personalidades anuladas pela violência, seja corpórea ou simbólica e por suas marcas que ultrapassam o tempo presente.

Uma filha que cresce diante dessa atrocidade de abuso do próprio pai leva, por toda a vida, as marcas da violência no corpo e na alma: “Fuizinha crescia entre o choro e a pancadaria. Tinha o rosto todo marcado.” (EVARISTO, p.112), “A Fuizinha crescia temerosa, arredia”. (EVARISTO, p.111)

O outro caso de violência contra a mulher presente em *Becos da Memória* é o de Custódia. Ela grávida de sete meses foi agredida pela sogra, Dona Santinha. Nesse caso, a agente da agressão é também uma mulher, o que não deixa de configurar uma violência doméstica, uma vez que a vítima, por estar gestante, não se encontrava em situação de igualdade e sim de vulnerabilidade em relação à agressora e as duas, além de terem uma relação interpessoal, moravam no mesmo espaço.

Na obra não há uma explicação do motivo que levou Dona Santinha a agredir a nora, mas deixa claro que ela não quis assumir o ato de violência, transferindo-o ao filho, Tonho, marido de Custódia, conforme o trecho:

Alisando a barriga, Custódia relembra de Tonho chegando bêbado, caindo, rolando, esbravejando. A sogra gritando:

- Ó custódia, ó Custódia! Ó Custódia, vem segurar o Tonho!

Ela, barriguda, pesada de sete meses, parecendo nove completos, segura o homem. Na confusão, empurrões, chutes e murros em sua barriga. O Tonho caindo, Custódia também, a sogra em cima dela. [...]

A sogra gritava:

- Tonho, olha a barriga dela! Olha, Tonho, olha! E, entretanto, era Dona Santinha que ia em cima dela. (EVARISTO, 2013, p. 118-119).

Além da maldade havia em Dona Santinha também a hipocrisia, pois ela andava sempre com a bíblia nas mãos a fazer preces e orações como se fosse uma pessoa exemplar, mas que na verdade era perversa, representação de uma realidade brasileira, pois como o Brasil fora fundado no cristianismo, algumas pessoas usam a religião para camuflar atos ilícitos e maldosos.

Custódia ficou com sequelas da violência. O ventre passou a doer e ela teve sangramentos contínuos, mas a pior dor foi ter consciência de que a perda da filha fora provocada por alguém próximo as duas.



Ressalta-se mais uma vez, a importância da literatura como uma forma de denunciar violências; do discurso como mecanismo de fortalecimento dos feminismos, e da escrita/fala como meios para romper os papéis sociais impostos pelos valores patriarcais, que ainda vigoram e legam às mulheres lugares subalternos, tanto na ficção, quanto na realidade. Sobre a importância da representação da mulher na literatura, Susana Bornéo Funck, em seu artigo “Desafios atuais dos feminismos” afirma:

O foco na representação discursiva de gênero é, portanto, um grande desafio para os feminismos, desafio que a crítica literária feminista vem enfrentando desde seu surgimento na década de 1970, quando passou a questionar a forma como as mulheres vinham sendo tradicionalmente representadas na literatura. E temos sido relativamente bem sucedidas no sentido de colocar em circulação novos [...] scripts narrativos para as mulheres. [...] E isso não é pouco, pois nós somos as histórias que nos contam. (FUNCK, 2014, p. 30)

A necessidade de desconstruir o discurso que perpetua a imagem da mulher como posse do desejo, da opressão e do imaginário masculinos é de fato um dos grandes desafios dos feminismos e para tal, o primeiro passo pode se dá a partir da denúncia desse ato recorrente nas vidas de muitas mulheres. Tal denúncia também pode ser realizada por meio da literatura. Cito Mirian dos Santos:

Trazer para a literatura a representação da violência contra mulheres negras torna-se necessário, uma vez que a sua recorrência faz parte da realidade de muitas mulheres brasileiras. Consoante isso, Conceição Evaristo faz da literatura território de denúncia desse grave e rotineiro problema social. (SANTOS, 2018, p. 128)

708

As violências deixam estigmas e mutilações, tanto físicas como psicológicas e as marcas delas são difíceis de apagar, mas podem ser ao menos denunciadas. Ademais, novos enredos são escritos quando a mulher assume o discurso, navega na imensidão que é a literatura e escreve suas histórias, colocando-se e colocando também suas semelhantes como sujeit@s sem precisar ser objeto de senhor ninguém!

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BRASIL. Constituição (1988). Emenda Constitucional nº 90, de 2015. Altera os Direitos Sociais. In: CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 12 dez. 2018.
- Comissão Internacional de Direitos Humanos. Convenção Interamericana Para Prevenir, Punir E Erradicar A Violência Contra A Mulher, “Convenção De Belém Do Pará”. Disponível em: <<http://www.cidh.org/Basicos/Portugues/m.Belem.do.Para.htm>>. Acesso em 12 dez. 2018.
- DUARTE, Constância Lima. *Gênero e violência na literatura afro-brasileira*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/47-constancia-lima-duarte-genero-e-violencia-na-literatura-afro-brasileira>. Acesso em 16 dezembro 2018.
- EVARISTO, Conceição. 2006. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2. Ed. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Desafios atuais dos feminismos*. In: Stevens Cristina; OLIVEIRA, Susane R.; ZANELLO, Valesca (org.) *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. PDF, p. 22-35.
- MACHADO, Lia Zanotta. “Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate”. In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. *Cartilha Violência Doméstica - Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica*. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, pp. 14.



SANTOS, Mirian Cristina. *Intelectuais Negras: Prosa Negro-Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

STEVENS, Cristina. *Mulher e violência na literatura virando o jogo*. In: Stevens Cristina; OLIVEIRA, Susane R.; ZANELLO, Valesca (org.) *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. PDF, p. 185-197.





SER UMA INTELLECTUAL É BOM, SER UMA INTELLECTUAL FEMINISTA É MELHOR AINDA

*Naiana Pereira de Freitas*¹

*Nancy Rita Ferreira Vieira*²

INTRODUÇÃO

Como é possível pensar o papel de uma intelectual feminista, em tempos antifeministas como o nosso? Para responder este questionamento cabe olhar para um passado -não tão distante- da intelectual feminista estadunidense Susan Sontag (1933-2004). Ela esteve preocupada com a condição humana e o estado do mundo em sua época, além de estar envolvida com a Arte, seja na sua própria produção literária, seja como crítica das produções artísticas de terceiros.

710

O objetivo deste breve artigo é discutir como a escritora em destaque se insere no panorama intelectual do século XX/XXI. Entre os anos de 1987- 1989, ela presidiu o “*American Center of PEN*” (Organização Internacional de escritores dedicada a liberdade de expressão e ao avanço da literatura). É marcada por uma particularidade, pois ora se aproxima das causas feministas, ora as repele. Por este motivo este trabalho visa também refletir sobre a sua inserção/condição de intelectual feminista na vida pública dominada por homens. A partir das considerações elaboradas por Edward Said em: *O Papel Público dos escritores e intelectuais* (2007) e em *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993* (2005) e da leitura de fragmentos tanto dos seus diários quanto na Entrevista completa para a revista Rolling Stone realizada por Jonathan Cott, em fevereiro e em novembro de 1978, fundamentaremos a discussão aqui pretendida.

SUSAN SONTAG: A INTELLECTUAL

Como nos disse Susan Sontag em seus diários (2016, p. 392) “[...]Ser inteligente para mim, não é como fazer algo “melhor”. É o único modo que tenho de existir.” Assim, o sentido de existência para Sontag sempre esteve atrelado à produção do pensamento, o único modo possível de não sucumbir ao desgastante cotidiano com as tarefas ditas sem prestígio. E, nesta esteira de pensamento, a escritora se alinha a um posicionamento que reconhece a validade, o reconhecimento do exercício de pensar pela sociedade. Uma sociedade contraditória que elege aqueles que serão os representantes do intelecto – os homens.

Uma sociedade constituída pelas regras do patriarcado insere a mulher as margens do saber, em séculos anteriores, uma mulher estar imersa em pensamentos era caracterizado como devaneios sem relevância para o espaço público. Assim como as mulheres estavam restritas à casa, os seus pensamentos também deveriam estar limitados a este ambiente. E este paradigma não estava limitado ao senso comum, uma legião de intelectuais, pesquisadores homens defenderam esta posição. É verdade que hoje no século XXI encontramos mais mulheres

1 Licenciada em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira Moderna (inglês) pela Universidade Federal da Bahia, Mestra em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia e atualmente doutoranda pelo mesmo programa. E-mail: naiana_freitas@hotmail.com

2 Licenciada em Letras, pela Universidade Católica do Salvador (1989); Especialista em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1997); Mestre em Letras (Literatura Brasileira), pela Universidade Federal da Bahia (1999); Doutora em Letras (Literatura Brasileira), pela Universidade Federal da Bahia (2005). É Professora Adjunta IV do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA).

E-mail: nancyrfv@gmail.com *Orientadora Professora*



pesquisadoras e doutoras no Brasil³, mas isto não quer dizer que atingimos uma igualdade de direitos, ou que acumulamos “conquistas suficientes” para estar “em outro patamar das disputas por reconhecimento” como indaga Berenice Bento no texto *Entre o belo e o feio: o espelho de Damares Alves* (2009). Contraditoriamente, o século das inovações tecnológicas e do avanço da ciência conclama o retorno a um modo de vida que alimenta os papéis sociais a partir de “modelos tradicionais”.

É urgente, portanto, um modo de fazer conhecimento que questione os valores que permeiam a constituição da própria ciência e este questionamento é possível por meio do referencial teórico produzido pela crítica feminista que “[...]tem avançado da mera denúncia da exclusão e invisibilidade das mulheres no mundo da ciência para o questionamento dos próprios pressupostos básicos da Ciência Moderna, virando-se de cabeça para baixo ao revelar que ela nunca foi “neutra”. (SANDERBERG, 2001, p. 1). Além disso, este modo crítico de indagar o fazer ciência favorece a mudança de postura do pesquisador (a) que passa a assumir uma prática política, ou seja, as escolhas dos caminhos a serem percorridos em determinada investigação são resultado de fatores indissociáveis da constituição social, ideológica e ética daquele que pesquisa.

A partir da leitura realizada por Edward Said (2005, p. 22) acerca da definição de intelectual realizada em 1927 por Julien Benda, avançaremos na discussão aqui pretendida. Assim,

[...] os verdadeiros intelectuais devem correr o risco de serem queimados na fogueira, crucificados ou condenados ao ostracismo. São personagens simbólicos, marcados por sua distância obstinada em relação a problemas práticos. Por isso, não podem ser numerosos, nem desenvolver-se de modo rotineiro. Têm de ser indivíduos completos, dotados de personalidade poderosa e, sobretudo, têm de estar num estado de quase permanente oposição ao *status quo*. Por todas estas razões, os intelectuais de Benda formam inevitavelmente um grupo pequeno e altamente visível de homens – ele nunca inclui as mulheres – cujas vozes tonantes e imprecações indelicadas são vociferadas das alturas à humanidade.

711

Podemos concluir desta citação que os elementos principais que caracterizam um verdadeiro(a) intelectual são: fazer parte de um grupo seletivo, não participar de uma vida em sociedade, assumir os riscos do seu modo de pensar, exaltar a sua personalidade e estar em uma posição contra o estado de coisas. Apesar de deixar claro que mulheres não fazem parte deste grupo de pensadores e de tal definição ter sido elaborada no início do século XX, embora ainda encontre ressonância na sociedade do século XXI, ela se apresenta útil para fazermos uma análise da escritora em estudo.

A partir da leitura dos registros pessoais de Susan Sontag em seus diários (v. I e v. II), é possível identificar a busca incessante da escritora pelo conhecimento e do seu desejo de fazer parte de um conjunto de pessoas que faziam o que ela sempre fez: pensar. Estas anotações íntimas revelam como a experiência de leitora é um elemento importante para o estabelecimento da figura da intelectual que, por meio da leitura, constrói diálogos literários com outras vozes anteriores e/ou contemporâneas ao seu fazer literário. Assim, a biblioteca pessoal da escritora se constitui como uma fonte de matéria-prima para a produção literária e de conhecimento. Como nos conta David Rieff⁴ (2009, p.11) no prefácio do volume I:

[...] Desde o início da adolescência [ela] teve a sensação de possuir dons especiais e de ter uma contribuição a dar. O desejo ferrenho e incansável de expandir e aprofundar constantemente sua formação [...] – era de certo modo a materialização dessa ideia de si mesma. Ela queria ser digna dos escritores, pintores e músicos que reverenciava.

3 Segundo informação disponibilizada pela Agência Brasil: “[...] Entre 2014 e 2017, o Brasil publicou cerca de 53,3 mil artigos, dos quais 72% são assinados por pesquisadoras mulheres.” (23 mar. 2019).

4 Filho de Susan Sontag com Philip Rieff

Este querer “ser digna” dos intelectuais que reverenciava impulsionou Susan Sontag durante toda a sua vida na busca por saber e tal procura demonstra o desejo de pertencer a uma classe de intelectuais. O volume e a diversidade de leituras feitas pela escritora demonstram como “ser uma intelectual” era o que ela perseguia ser desde a juventude. Hoje, ao observar sua extensa produção artística⁵, bem como o alcance de seu posicionamento crítico-político no mundo, visto que suas obras foram traduzidas em 32 línguas diferentes, é possível inferir que a autora do livro *Diante da dor dos outros* (2003) obteve êxito ao adentrar ao grupo de intelectuais que tanto admirava ao mesmo tempo que conseguiu ter força o suficiente para manter-se uma participante ativa nesta comunidade mesmo após a sua morte em 2004.

Agora vamos passar a analisar a segunda característica de um intelectual segundo Julien Benda aquela que diz respeito à manutenção de uma vida reclusa em sociedade. Este nunca foi o forte de Susan Sontag, ela se torna uma intelectual por outra via, ou seja, sempre marcou o seu estar no mundo. Diferente do que Benda (1927) sugere, ela se adequou ao que o próprio Edward Said (2005), ao ler Gramsci chama de intelectual orgânico. De acordo com esta leitura, um intelectual orgânico seria aquele ser pensante ativo na sociedade, contribuindo com suas ideias e ações para um bem comum. Em linhas gerais, seria aquele que produz e divulga conhecimento em uma escala mais ampla, para além das instituições escolares ou de pesquisa, das organizações de escritores e/ ou intelectuais. Como nos diz Edward Said (2005, p. 23-24),

A análise social que Gramsci faz do intelectual como uma pessoa que preenche um conjunto particular de funções na sociedade está muito mais próxima da realidade do que tudo o que Benda escreveu [...]. Hoje, todos os que trabalham em qualquer área relacionada com a produção ou divulgação de conhecimento são intelectuais orgânicos no sentido gramsciano.

712

É a partir de Gramsci que Edward Said elabora a sua definição de intelectual, ou melhor, a sua representação de intelectual que incorpora algumas características de Gramsci, mas vai além no sentido em que o intelectual deixa de ser apenas um profissional competente defensor de sua classe e/ou de seus interesses. É um sujeito voltado para o espaço público que interfere em assuntos que dizem respeito a outros indivíduos, outras coletividades. Para Said (2005, p. 25), o intelectual é [...] um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público.

Convém salientar que Susan Sontag levou a sério a sua habilidade de representar em domínio público seu posicionamento crítico diante de algumas situações consideradas “embaraçosas” como em relação à guerra do Vietnã e mais recentemente em relação à guerra do Iraque. Pode-se dizer assim que a escritora soube articular de forma proveitosa o seu “estar no mundo” com o “estar no mundo dos outros” colocando-se em evidência como uma produtora de opinião, seja nos seus ensaios, seja na ficção⁶, seja nas entrevistas concedidas a terceiros. Por agora nos concentraremos em seu modo de representar circunscrito ao gênero textual entrevista. Segundo Jonathan Cott (2015), as entrevistas nunca causaram melindre a escritora, já que ela diferente de outros intelectuais não se esquivava dos holofotes da mídia. Jonathan Cott (2015, p. 23-24 ao perguntar a Susan Sontag sobre os motivos que a levaram escrever *A Doença Como Metáfora* (1978), livro que retrata a abordagem realizada a tuberculose e ao câncer (doença da qual foi vítima) ela afirma:

5 Títulos de livros de Susan Sontag traduzidos em Língua Portuguesa: *O Benfeitor* (1963), *Contra a interpretação* (1966), *Sobre a fotografia* (1977), *A doença como metáfora* (1978), *Sob o signo de Saturno* (1980), *AIDS e suas metáforas* (1988), *Assim vivemos agora* (1991), *O amante do vulcão* (1992), *Na América* (1999) - pelo qual recebeu o *National Book Award* em 2000, *Questão de ênfase* (2001), *Diante da dor dos outros* (2003), *Ao mesmo tempo* (2007), *Diários* (1947-63) e (1964-2004). Entre seus outros prêmios recebeu: Prêmio da Paz de 2003 do *German Book Trade*, o Prêmio Príncipe de Astúrias 2003, o Prêmio Jerusalém 2001, e o Prêmio Malaparte na Itália, e em 1999 ela foi nomeada *Commandeur de l’Ordre des Arts. et des Lettres* pelo governo francês. Entre 1990 e 1995, ela foi uma *MacArthur Fellow*.

6 Por exemplo, o conto: *Ainda vivemos agora* (1991) retrata a problemática do HIV na década de 80 do século XX no mundo.



[..] Olha, o que quero é estar presente por inteiro na minha vida – ser quem você é de verdade, contemporânea de si mesma na sua vida, dando plena atenção ao mundo, que inclui você. Você não é o mundo, o mundo não é idêntico a você, mas você está nele e presta atenção nele. O escritor faz isso – presta atenção no mundo. Sou contra esta ideia solipsista de que está tudo na nossa cabeça. Mentira, há um mundo lá fora, quer você esteja nele ou não. E quando a gente vive uma experiência tremenda, acredito ser mais fácil conectar a escrita com o que está realmente acontecendo em vez de tentar se afastar dela envolvendo-se em outra coisa, porque neste caso você está apenas se dividindo em duas partes.

É relevante observar nesta passagem como a escritora em destaque tem consciência da sua responsabilidade enquanto intelectual inserida em sociedade e não um ser hermético afastado do mundo. Por meio de sua afirmativa, podemos inferir como ser escritora para Sontag demandava uma função social, é pela via da sociedade que ela extrai os elementos que serão trabalhados em seus textos tanto fictícios como não fictícios. O que pôde ser visto durante a vida de Sontag foi um combate a este modo tradicional de ser intelectual, pois é, a partir de sua inserção no mundo, que ela se torna o que é. Como ela mesmo diz, em seu diário em setembro de 1961, “A indignação é um bom sinal de que alguma coisa está errada.” (SONTAG, 2009, p. 302).

Esta indignação “diante da dor dos outros” que a mobiliza. De 1987 a 1989, ela atuou como presidente do *PEN American Center*⁷. Esta instituição não governamental busca a interseção entre os direitos humanos e literatura a fim de proteger a liberdade de expressão nos Estados Unidos, bem como no mundo. O *Pen American Center* foi fundado em abril de 1922, na cidade de Nova York. Após a Primeira Guerra Mundial, o grupo publica uma carta aberta a sociedade na qual se compromete à colaboração mútua entre seus participantes com o objetivo de proteger a liberdade de expressão em toda a forma de arte. Entre as premissas da organização presentes no *site* é possível ler a seguinte frase:

Nós defendemos a liberdade de escrever, reconhecendo o poder da palavra para transformar o mundo. Nossa missão é unir escritores e seus aliados para celebrar a expressão criativa e defender as liberdades que tornam isso possível.⁸

No trecho aludido ressaltamos o verbo escrever porque é por esta via que a escritora consegue reunir os últimos itens que Benda (1927) defende ser um modelo de intelectual tradicional que são: exaltar a sua personalidade, assumir os riscos do seu modo de pensar e estar em uma posição contra o estado de coisas. É bem verdade, que a crítica especializada aponta que Sontag não se esquivava de emitir suas opiniões falando por meio das entrevistas, como já foi dito aqui. Mas podemos apontar o seu discurso escrito como o grande porta-estandarte de sua voz. Como podemos observar no trecho que segue abaixo: (SONTAG, 2016, p. 444)

[..] Sou uma escritora adversária, uma escritora polêmica. Escrevo para apoiar o que é atacado, para atacar o que é aclamado. Mas, por isso, me ponho numa posição emocionalmente incômoda. Em segredo, não espero convencer e não posso deixar de ficar desanimada quando meu gosto (ideias) minoritário se torna o gosto (ideias) majoritário: então quero atacar de novo. Não posso fazer outra coisa senão me pôr numa relação de adversária com minha própria obra.

7 Vale ressaltar que no Brasil existe o Projeto CABRA, Casas Brasileiras de Refúgio. O objetivo deste projeto é oportunizar para os escritores e artistas perseguidos politicamente residência fora dos seus países de origem. Este programa foi idealizado pela ICORN (*Internacional Cities of Refuge Network*) com sede na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e possui como curadora literária a professora da UFMG, Lúcia Castelo Branco. Podemos fazer um paralelo entre os projetos americano e brasileiro, no sentido em que abrigar escritores que correm risco de vida em seus países é também unir a literatura com os direitos humanos.

8 No original: *We champion the freedom to write, recognizing the power of the word to transform the world. Our mission is to unite writers and their allies to celebrate creative expression and defend the liberties that make it possible.*

Este fragmento reúne de uma só vez as três últimas características de um(a) intelectual tradicional que são a exaltação do eu, quando ela diz que é uma escritora polêmica, ou seja, ela delinea a sua personalidade, ao mesmo tempo que ser polêmica é assumir os riscos do seu modo de pensar e quando afirma que escreve “para apoiar o que é atacado, para atacar o que é aclamado” evidencia que sempre está em um estado de oposição ao senso da maioria das pessoas. Convém salientar que assumir os riscos do pensamento é ir além da constituição de sua personalidade, é mudar de opinião, se contradizer, por isso a escritora também pode ser a sua própria adversária. Mas isto não pode ser visto como uma característica negativa, visto que uma intelectual dentro da esteira do Humanismo como Sontag sabia que a mudança faz parte da “[...] história humana, e a história humana, assim como é feita pela ação humana e compreendida nesse sentido, é o próprio terreno das humanidades. (SAID, 2007, p.29)

Edward Said (2007) faz uma linha do tempo do uso do termo intelectual na tentativa de definir o que é um escritor, o que é um intelectual. Ele aponta como em diversas culturas a junção dos dois termos: escritor-intelectual garante uma relevância clara, no sentido em que, o sujeito definido como um escritor-intelectual torna-se uma espécie de “guia no presente confuso” (SAID, 2007, p.149) como também um “[...] líder de uma facção, tendência ou grupo disputando mais poder e influência.” (SAID, 2007, p.149). Afirma que, desde os últimos anos do século XX, o escritor aos poucos vem adquirindo a função de intelectual a partir do momento que resolve “[...] falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade.” (SAID, 2007, p. 156). Mais adiante desenvolve o argumento que em comum o escritor e intelectual são aqueles que interferem de algum modo no domínio público, ou seja, na realidade, é aquilo que nos diz em *Humanismo e Crítica democrática* (SAID,2007) que não há nenhuma contradição entre a prática do humanismo e a prática da cidadania. Para Edward Said, as bases do humanismo se acoplam à própria figura do intelectual que, para cumprir sua função de forma produtiva, necessita estar voltado para fora, para a esfera pública. Uma vez que:

714

O humanismo não consiste em retraimento e exclusão bem ao contrário: o seu objetivo é tornar mais coisas acessíveis ao escrutínio crítico como produto do trabalho humano, as energias humanas para a emancipação e o esclarecimento, e, o que é igualmente importante, as leituras e interpretações humanas errôneas do passado e do presente coletivos. Jamais houve uma interpretação errônea que não pudesse ser revisada, melhorada ou derrubada. Jamais houve uma história que não pudesse ser em algum grau recuperada e compassivamente compreendida em seus sofrimentos e realizações. Inversamente, jamais houve uma injustiça secreta vergonhosa, um castigo coletivo cruel ou um plano manifestamente imperial de dominação que não pudesse ser desmascarado, explicado e criticado. (SAID, 2007, p.42)

Nos rastros desta reflexão, podemos afirmar como Susan Sontag construiu uma imagem de intelectual que se alinha a características presentes no humanismo, neste caso, o humanismo se apresenta como ferramenta crítica de transformação e esclarecimento. Os elementos básicos de sua construção são a análise crítica e a incorporação do novo, dois elementos contestados e temidos pelo humanismo canônico, elitista, excludente, propagador do discurso tradicional.

SUSAN SONTAG: A FEMINISTA

Dentre as características apontadas por Edward Said (2005) que definem a noção de intelectual, está a habilidade de fugir da cooptação de interesses de terceiros, pois o trabalho de intelectual demanda um pensamento crítico independente. Susan Sontag sempre se mostrou contra a cultura beligerante estadu-



nidense e várias vezes emitiu ter vergonha de sua nacionalidade, por exemplo, a escritora foi presa durante protesto contra a Guerra do Vietnã⁹, posteriormente em 1968, viajou para o Vietnã com um grupo de ativistas e escritores convidados pelos vietnamitas.

Estar em uma posição constante de oposição aos acontecimentos gerados pelo seu país ou na comunidade internacional, conferiu a Susan Sontag uma espécie de aversão a noção de agrupamento, de pertencimento a um movimento específico como o Feminismo. Como Michelle Dean (2018, p. 188) relata nos primeiros anos de escritora: “[...]Sontag não estava muito preocupada com o seu *status* de mulher no mundo de homens inteligentes ao qual estava pensando em se juntar.”. Muito embora no final dos anos 60, Susan Sontag tenha passado a comentar sobre o feminismo. Em 1971 participou de um evento feminista que recebia um conceituado jornalista que atacou o movimento feminista em um famoso artigo chamado “O prisioneiro do sexo”. De acordo com Michelle Dean (2018, p.207), Susan Sontag fez a seguinte pergunta para o convidado – Norman Mailer¹⁰:

Norman, é verdade que você fala com as mulheres de uma forma que, com a maior boa vontade, elas consideram paternalista. [...] “Uma das coisas é seu uso de ‘mulher’ como adjetivo. Não gosto de ser chamada de ‘escritora mulher’, Norman. Sei que parece uma cortesia para você, mas não parece certo para nós. É um pouco melhor ser chamada apenas escritora. Não sei por quê, mas você entende que as palavras importam. Somos escritores, entendemos isso.

É verdade que o lado feminista de Susan Sontag é pouco explorado, ou seja, ela ficou mais conhecida pelo seu ativismo em prol dos direitos humanos do que pelo movimento feminista. Mas, falar em direitos humanos é falar em Feminismo também, visto que uma tendência não exclui a outra, pois, falar em Feminismo é falar na oportunidade de direitos para os homens e mulheres em todas as áreas da vida humana.

715

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram expostas aqui de maneira breve as discussões iniciais acerca das interseções entre o Feminismo e a representação da intelectual. Acreditamos ser possível ampliar a discussão, principalmente no que diz respeito ao pensamento feminista da escritora Susan Sontag.

Ser uma intelectual é bom em uma sociedade em que se predomina o ponto de vista masculino, sobretudo na ciência. Mas, ser uma intelectual feminista é melhor ainda, no sentido em que é ocupar politicamente um espaço com a finalidade de combater de forma mais consciente, instrumentalizada a tendência androcêntrica, excludente, de pensar a si mesmo e os outros a sua volta. Em síntese, ser uma intelectual feminista é ser uma voz dissonante duas vezes.

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. Entre o belo e o feio: o espelho de Damares Alves. *Revista Cult*, São Paulo, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-espelho-de-damares-alves/>. Acesso: 03 mai. 2019.

9 Susan Sontag foi fotografada sendo presa durante um protesto nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã, imagem disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2013/11/susan-sontag-el-poder-de-la-transformacion/>.

10 Norman Kingsley Mailer (1923- 2007) nasceu em New Jersey e cresceu no Brooklyn, Nova Iorque. Era um autor consagrado nos Estados Unidos. Seus livros publicados no Brasil são: *Os nus e os mortos* (1948), *O parque dos cervos* (1955), *Por que estamos no Vietnã?* (1967), *os exércitos da noite* (Prêmio Pulitzer de 1968), *Marilyn: uma biografia* (1973), *A canção do carrasco* (Prêmio Pulitzer de 1979).



COTT, Jonathan. *Susan Sontag*: entrevista completa para a revista Rolling Stone. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DEAN, Michelle. *Afiadas*: mulheres que fizeram da opinião uma arte. Tradução: Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Todavia, 2018. p. 183-213.

GALLEGO, Mar. *Susan Sontag*: El poder de la transformación. Disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2013/11/susan-sontag-el-poder-de-la-transformacion/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

MAILER, Norman. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00929>. Acesso em : 01 de jul. 2019.

PROJETO CABRA. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/projeto-cabra>. Acesso em: 30 jun. 2019.

PEN AMERICA: Susan Sontag. Disponível em: <https://pen.org/user/susan-sontag/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PEN AMERICA. Disponível em: <https://pen.org/about-us/>. Acesso em: 20 jun. 2019

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANDERBERG, Cecília Maria Bacellar. Da crítica Feminista à uma Ciência Feminista? In: X ENCONTRO DA REDOR, 2001, Salvador. *Anais...* Salvador, 2001, p.1-35. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6875/1/Vers%C3%A3o%20Final%20Da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SONTAG, Susan. *Diários* (1947-1963). Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: companhia das letras, 2009.

SONTAG, Susan. *Diários* (1964-2004). Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: companhia das letras, 2016.

SUSAN SONTAG FOUNDATION. Disponível em: <http://www.susansontag.com/SusanSontag/index.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2019.

TOKARNIA, Mariana. Mulheres assinam 72% dos artigos científicos publicados pelo Brasil. *Agência Brasil*, Brasília, 23 mar. 2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-03/mulheres-assinam-72-dos-artigos-cientificos-publicados-pelo-brasil>. Acesso em: 25 jun. 2019.



DIRECIONANDO O OLHAR DO/A LEITOR/A: A NARRADORA ALBA NA TRADUÇÃO DE *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS*, DE ISABEL ALLENDE

Pâmela Berton Costa¹

INTRODUÇÃO

A literatura de autoria feminina latino-americana recebeu especial atenção durante o movimento literário do pós-boom, que buscava dar voz às minorias esquecidas pela história oficial a partir de pontos de vista marginalizados como o de mulheres, homossexuais, indígenas e negros. Apesar de não ser consenso entre os/as estudiosos/as e de haver um recente questionamento acerca do real número de mulheres escritoras entre as décadas de 1970 e 1990 na América Latina, é inegável que essa literatura se destacou internacionalmente e proporcionou o reconhecimento de autoras como Isabel Allende, Laura Esquivel e Luisa Valenzuela.

Um dos principais livros do chamado “boom feminista” é *La casa de los espíritus*, primeiro romance da chilena Isabel Allende. Essa obra – que, como o movimento do pós-boom, também suscita controvérsias, já que alguns/mas autores/as não a consideram feminista – mostra, através das protagonistas Clara, Blanca e Alba, diferentes aspectos da resistência feminina² a uma sociedade conservadora, violenta e patriarcal personificada por Esteban, marido de Clara, pai de Blanca e avô de Alba.

717

Sua tradução para o português, entretanto, não só revela já em um dos paratextos que Alba é a narradora principal – fato que o/a leitor/a só descobriria nas últimas páginas – como também cria entre ela e o avô Esteban uma rivalidade política que só se desenvolve ao longo da narrativa. Neste artigo, portanto, fazemos um recorte de uma pesquisa mais ampla³ e analisamos os paratextos da tradução para o português brasileiro do livro *La casa de los espíritus* para compreender de que forma essas revelações acerca do enredo feitas apenas na edição traduzida podem impactar a leitura e prejudicar uma interpretação crítica da sociedade patriarcal chilena.

Assim, parte-se de uma breve contextualização do movimento do pós-boom a partir de uma perspectiva feminista para, em seguida, tratar das obras analisadas, isto é, o original em espanhol e sua tradução para o português brasileiro. A partir dos paratextos da edição traduzida – mais especificamente, as orelhas do livro –, abordam-se as formas como esse direcionamento do olhar do/a leitor/a da obra em português pode causar um apagamento da resistência feminina narrada no original, já que a voz da narradora Alba pode ser lida como descredibilizada pelos paratextos, que a nomeiam “adversária” do avô.

PÓS-BOOM LATINO-AMERICANO: DESTAQUE ÀS VOZES ESQUECIDAS

O movimento literário do pós-boom latino-americano é um tópico muito controverso, desde sua nomenclatura como “pós”, até as características que seriam (ou não) definidoras dos escritores e escritoras

1 (UNESP/Ibilce) (FAPESP – Processo nº 2018/17944-5)

2 É importante ressaltar que esses diferentes aspectos se restringem ao contexto de mulheres cisgênero, brancas, ricas e heterossexuais – ainda que as três personagens estejam conscientes de vários de seus privilégios.

3 Este artigo é parte de uma pesquisa de Doutorado em Estudos Linguísticos (Estudos da Tradução) em que analisamos e comparamos *La casa de los espíritus* com suas traduções para o português brasileiro e para o inglês americano. Os resultados apresentados aqui são um recorte da pesquisa completa.

que fariam (ou não) parte dele. Para os fins deste trabalho, portanto, é preciso explicar tanto a opção por manter a nomenclatura de “pós-boom” quanto quais seriam essas características consideradas importantes na análise aqui proposta.

Em primeiro lugar, a opção por manter a categorização da obra como sendo do “pós-boom” se dá pela maior facilidade em associar tanto a escritora como o livro com um determinado período histórico-literário e com uma determinada região, isto é, final dos anos 1970 até meados dos anos 1990 na América Latina. Ainda que haja uma generalização de autoras, autores e textos com características muito distintas sendo chamados de pertencentes ao pós-boom, o uso dessa nomenclatura normalmente aciona significados associados a mulheres escritoras, narrativa de protesto e contestação da historiografia oficial a partir da voz de minorias sociais – sendo esses os principais pontos que este trabalho considera importantes quando se trata do pós-boom latino-americano.

Cronologicamente posterior ao boom – outro termo de difícil e controversa categorização –, o pós-boom viu entrar em cena um novo grupo de mulheres escritoras e, segundo Shaw (1995), é durante esse movimento que as autoras mulheres da América Hispânica se sobressaem de forma independente. Atualmente, entretanto, alguns estudos questionam se o número de escritoras do pós-boom teria sido superestimado, afirmando que essas autoras na verdade encontraram condições (machistas) de publicação muito semelhantes às das décadas anteriores. Castillo (2009), por exemplo, reúne diversas pesquisas que têm mostrado que a porcentagem de mulheres publicando durante o pós-boom não se alterou de forma significativa em comparação ao período que o antecedeu e que o adjetivo *feminino* continuava significando *inferior* no mercado editorial.

718

No entanto, mesmo que o número real de mulheres sendo publicadas à época não tenha tido um aumento tão grande como por muito tempo se convencionou alardear, é inegável o impacto que essas autoras tiveram e a atenção que receberam da mídia. Ainda que seja preciso caminhar muito para que haja igualdade entre escritores homens e mulheres escritoras – as quais não costumam ser levadas a sério pelo mercado editorial de elite (CASTILLO, 2009) –, vemos o movimento do pós-boom como um momento histórico em que as mulheres que estavam escrevendo e conseguindo ser publicadas na América Latina, se não eram maioria, ao menos obtiveram certo sucesso e reconhecimento.

Assim, em segundo lugar, é importante ressaltar que o pós-boom dessas escritoras reconta acontecimentos históricos de países latino-americanos a partir de pontos de vista antes marginalizados, como os de indígenas, negros e mulheres por exemplo, sendo que o foco não está tanto nos grandes acontecimentos, mas no indivíduo, nas várias vozes ligadas ao fato histórico e impactadas por ele (SERRÃO, 2013). As narrativas não têm, segundo Serrão (2013), uma causa revolucionária que seja única, sendo constituídas de vários protestos que se desdobram a partir de várias causas diferentes.

A voz que se levanta é a dos vencidos, sendo que o enredo é normalmente conduzido por indivíduos socialmente desprezados (SERRÃO, 2013). É pela ótica dessas pessoas ignoradas pela história oficial que essa mesma história é recontada e reanalisada, ganhando novos contornos e novos aspectos antes relegados ao esquecimento. No caso da obra analisada neste trabalho – que Shaw chama de “o acontecimento literário mais memorável do começo dos anos 1980 na América Hispânica” (SHAW, 2005, p. 277) –, a história chilena é recontada a partir de um ponto de vista crítico e feminino (SHAW, 2005), que reinscreve na história os abusos de homens poderosos do início do século XX, que culminaram em um golpe de Estado e em um governo ditatorial (em um contexto muito semelhante ao golpe de 1964 no Brasil).

Esses abusos e as violências praticadas por esse novo governo – apoiado pelas elites chilenas – são abordadas em *La casa de los espíritus* através das vozes das mulheres que as sofreram na pele ou que acompanharam de perto suas consequências. Assim, trazemos abaixo uma breve explicação do enredo da obra e de sua categorização como romance feminista.



LA CASA DE LOS ESPÍRITUS: VOZES FEMININAS, ROMANCE FEMINISTA

La casa de los espíritus foi publicado pela primeira vez em espanhol em 1982, tendo sido traduzido para dezenas de idiomas, inclusive o português. O livro narra a história de uma família no Chile ao longo de várias décadas do século XX. As personagens principais são Clara e Esteban, seus filhos e sua neta Alba. Após passar cerca de uma década recluso na abandonada fazenda da família disposto a reerguê-la, Esteban volta ao convívio em sociedade e se casa com Clara, moça clarividente com quem tem três filhos. A primogênita Blanca tem uma filha ilegítima com um camponês, Alba, que é muito próxima dos avós. Esteban, agora um senador, é um dos principais apoiadores do golpe de Estado após a eleição de um presidente socialista.

Defendendo uma posição contrária à de todos de sua família, que querem mais justiça social e igualdade, Esteban acredita cegamente que a força do governo militar é necessária para impor a ordem e os bons costumes ao povo. Alba, que salva clandestinamente diversos perseguidos políticos, acaba presa pelos militares, passando meses desaparecida, sendo torturada e estuprada no cárcere. Prestes a desistir de viver, recebe a visita do espírito de Clara – morta alguns anos antes – que a estimula a sobreviver para escrever a história da família. Essa missão, juntamente com o apoio das outras mulheres presas com ela, é a responsável por manter a sanidade de Alba na prisão. Depois de ser libertada, escreve com o avô os acontecimentos que se passaram com sua família desde a infância da avó Clara até o momento. Grávida e sem saber se o bebê que espera é fruto do amor ou resultado dos incontáveis estupros que sofreu, Alba espera a volta do namorado Miguel.

O livro é, então, resultado da história que Alba e Esteban escrevem juntos, começando e terminando exatamente com a mesma frase, em um movimento circular. Na narrativa, Esteban é a personificação da elite conservadora e patriarcal do Chile, acreditando sempre que age em nome do que considera melhor, mas sem levar em conta o que as pessoas efetivamente querem ou pedem, impondo sua vontade por meio do poder e da força. Clara, Blanca e Alba subvertem essas imposições sociais personificadas em Esteban e fazem suas próprias escolhas – dentro dos limites da existência feminina no contexto de cada uma delas – contrariando os desejos do patriarca.

O enredo é dividido em trechos contados por duas vozes: uma narradora onisciente em terceira pessoa, e Esteban, em primeira, sempre intercalando essas duas vozes ora para narrar acontecimentos distintos, ora para tratar dos mesmos episódios de forma complementar e, às vezes, oposta. O relato de Esteban é mais subjetivo e aparenta ser menos confiável, já que omite alguns eventos (como os estupros cometidos por Esteban) que são revelados pela narradora em terceira pessoa logo em seguida. Essa voz onisciente só se revela como Alba no epílogo, quando deixa claro que a obra que o/a leitor/a tem em mãos é a junção de seu texto com o do avô: Esteban, com 90 anos, escreve sua versão dos fatos sozinho e ela, logo após a morte do avô, une sua própria voz aos diários da avó Clara, às cartas da mãe Blanca, às fotografias (muitas delas feitas pela bisavó Nivea) e aos registros da fazenda para recontar a história da família.

A forma como o livro é narrado é muito importante porque resume exatamente o tipo de narrativa representada nos textos do pós-boom: uma história oficial contada por quem detém o poder (um homem, no caso) e que pode escolher quais fatos merecem ou não ser narrados, sendo que é essa versão que será considerada “oficial”. Em contrapartida, é preciso a união de diversas vozes femininas para mostrar o outro lado que essa história oficial não mostra, os outros fatos que não são contados e as verdades por trás do que esse homem efetivamente diz.

A narrativa que Alba conduz e que dá voz a ela e às mulheres que vieram antes dela trata dos detalhes, das pessoas que a história não mostra, como seu tio Jaime, que morre torturado e anônimo e é jogado em uma vala comum ao se recusar a mentir em nome do novo governo militar. Ou a Nana, a indígena tratada “como se fosse da família” desde que Clara era criança, mas que nunca foi efetivamente incorporada nem constituiu seu próprio lar e que morreu sozinha durante um terremoto. Ou ainda os artistas e poetas, os

pobres e místicos que frequentavam a casa da família sob a proteção de Clara e de quem Esteban – ou a História – muitas vezes nem tomava conhecimento.

Essas histórias quase paralelas constituem uma rede de pessoas que participaram dos acontecimentos históricos, mas que foram esquecidas ou deliberadamente apagadas dos registros oficiais. Smith ressalta que as mulheres da família (isto é, Clara, Blanca e Alba) “são representadas como legítimas atuantes históricas, mesmo quando a história patriarcal, como aquela criada por Esteban e contemporâneos masculinos, se recusa a reconhecê-las” (SMITH, 2008, p. 87). Ainda que não se rotule abertamente – e nem seja vendida – como feminista, a obra critica, através dessa oposição entre a narrativa de Alba e a de Esteban, a sociedade machista e conservadora chilena.

É importante apontar que essa leitura da obra como crítica ao machismo não é consenso e alguns/mas estudiosos/as, como Serrano (2011), defendem que as personagens na verdade não são capazes de subverter a narrativa patriarcal. Suárez Velázquez (2004), por exemplo, afirma que as protagonistas não atacam o discurso dominante de forma efetiva. Entretanto, diversos/as pesquisadores/as consideram justamente o contrário: que *La casa de los espíritus* é uma crítica à sociedade patriarcal e à forma como as histórias têm sido contadas como “objetivas” quando, na verdade, são machistas e apagam as mulheres – leitura com a qual nos alinhamos.

Shaw (2005), por exemplo, sustenta, ao se referir aos três primeiros livros de Allende, que é através da escrita dessa autora que emerge o feminismo característico do pós-boom. Da mesma forma, Smith, referindo-se especificamente a *La casa de los espíritus*, defende que a narração centrada nas mulheres de Alba é “símbolo do triunfo da narrativa das mulheres e de sua revisão da história autoritária e patriarcal” (SMITH, 2008, p. 81). Também entendemos *La casa de los espíritus* como uma obra que critica o machismo e mostra, através dos atos de subversão das protagonistas e especialmente através da narração de Alba que une todas essas vozes femininas, que outras histórias além da que é contada pelos livros oficiais (e patriarcais) existiram e existem.

Dessa forma, considerando a relevância da voz da narradora Alba para a interpretação da obra, abaixo comparamos o original e a tradução para o português brasileiro para discutir a maneira como essa voz é retratada na tradução e quais os impactos para uma leitura que favoreça essa crítica à sociedade machista que lemos na obra original. Para tanto, contextualizamos as edições analisadas para, em seguida, abordar os paratextos da tradução e suas referências à narrativa e a Alba.

O DIRECIONAMENTO DO OLHAR: A VOZ DE ALBA

As edições analisadas neste trabalho são as mais antigas disponíveis quando a pesquisa teve início, em março de 2016, e, embora não sejam as primeiras edições, não há referência a revisões do texto. O livro em espanhol tem o título *La casa de los espíritus* (15ª edição) e foi publicado em 1985, pela editora espanhola Plaza & Janés. O livro brasileiro tem o título de *A Casa dos Espíritos* (5ª edição) e foi publicado em 1985, pela editora Difel (Difusão Editorial S. A.). A tradução é de Carlos Martins Pereira. Abaixo estão as capas de ambas as edições (Figura 1):

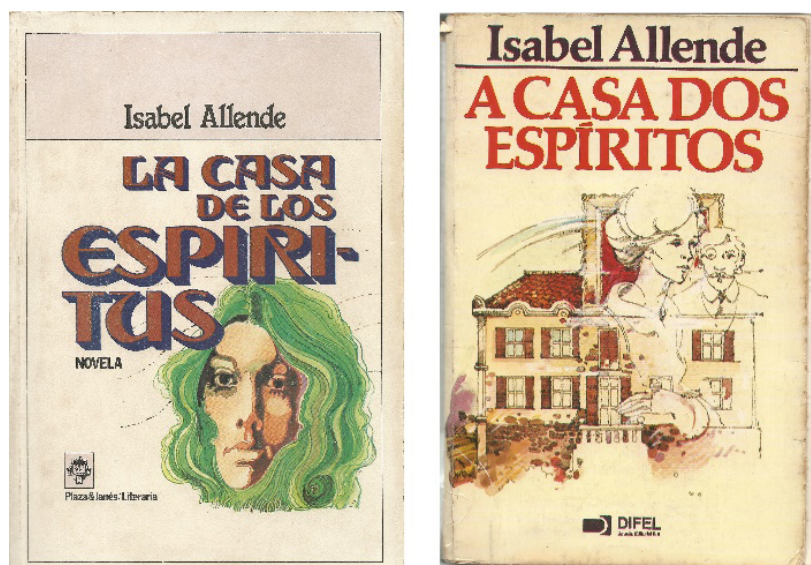


Figura 1 – La casa de los espíritus e A casa dos espíritos: capas das edições analisadas neste trabalho

As duas obras são divididas em 14 capítulos e um epílogo. O original tem 380 páginas de texto e a tradução, 468. Ambas apresentam resumos muito similares em suas contracapas e uma biografia de Allende nas orelhas. As principais diferenças de interesse deste trabalho, entretanto, se dão na apresentação em português brasileiro feita nas orelhas do livro (Figura 2), reproduzida abaixo em sua totalidade:

Teria o Realismo-fantástico morrido com *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez? *A Casa dos Espíritos*, da jornalista e teatróloga chilena Isabel Allende, vem provar que não. *A Casa dos Espíritos*, romance e magia, cujas origens se encontram na tradição das narrativas orais de “Nuestra America”, é um amplo, sólido e contundente painel da história chilena, de 1905 a 1975, através de três narradores: Esteban Trueba, um latifundiário e senador, corrupto e reacionário; Clara, sua mulher, clarividente como o nome sugere, e Alba, sua neta, jovem socialista e, portanto, adversária do patriarca e de seus cúmplices. São múltiplas as personagens, as sagas e as histórias que o romance oferece. Nelas se interpenetram a ficção, plausível ou sobrenatural, a memória individual e a memória coletiva. Destes três mananciais, jorra um caudaloso fluxo narrativo, absorvente e instigante, que se absorve num único fôlego.

A Casa dos Espíritos, como as *Mil e Uma Noites*, é um narrar vertiginoso que se alimenta de si mesmo e parece tender ao infinito. Entretanto, é no seu desfecho que se alcança todo o efeito trágico da obra cujo limite não é o esgotamento das narrativas, o silêncio de Sheerazade, mas um golpe de estado que metamorfoseia as narrativas em sangue nas sarjetas e as palavras em silêncio.

Com *A Casa dos Espíritos*, Isabel Allende, já consagrada nos jornais e nos palcos, entra no universo do romance e logo atinge os cumes do gênero na literatura latino-americana contemporânea, como vem afirmando a crítica mais exigente de todos os países em que a obra foi publicada.

E é por isso que, na contracapa da edição espanhola, na importante coleção “Plaza y Janés/Literária”, está lançado, com seriedade, o seguinte desafio: “Um primeiro romance que não é apenas um descobrimento, mas, sensivelmente, uma obra magistral. O leitor dirá se os editores exageraram.” (ALLENDE, 1985b, orelhas do livro – a parte sublinhada é destaque nosso).

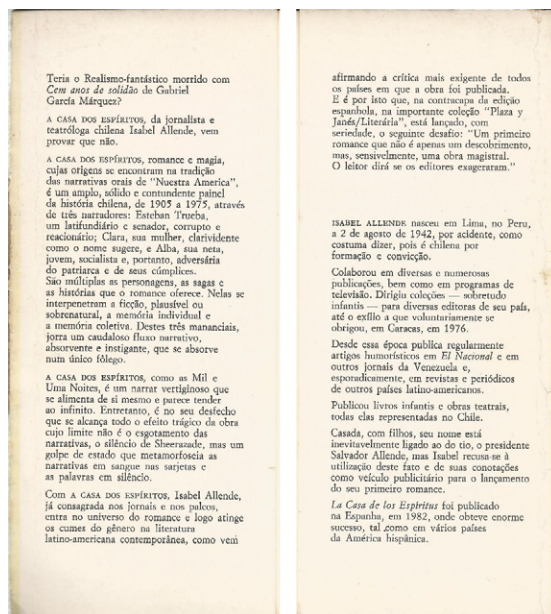


Figura 2 - Orelhas da tradução para o português

722

Vários elementos se destacam nesse texto, como por exemplo o enquadramento do livro como “realismo fantástico” e o uso de datas precisas para o início e o término da história, o que não acontece no original. Todavia, para os fins deste estudo, a diferença mais importante se dá na revelação da identidade da narradora em terceira pessoa como sendo Alba e (equivocadamente)⁴ a avó Clara. Apesar de haver indícios desde o início da narrativa de que o/a narrador/a faz parte do enredo ou ao menos que presenciou os eventos relatados, Alba — conforme já apontamos — não se revela senão no epílogo, nas dez últimas páginas do livro.

É importante, para entender o impacto que essa revelação na orelha do livro em português causa, abordar brevemente a questão do paratexto, ou seja, textos que falam sobre ou tratam de uma obra literária, mas que não fazem parte do corpo do texto dessa obra. Segundo Genette (1991), que parte de Proust como exemplo, o/a leitor/a que têm conhecimento de um determinado paratexto antes da leitura não lerá da mesma forma que aquele/a que não tem esse mesmo conhecimento. Assim, saber que Alba é a narradora ressignifica toda a narrativa, já que pode fazer com que o/a leitor/a olhe para o que originalmente foi escrito para soar como impessoal, ou seja, em terceira pessoa, como sendo, na verdade, uma narrativa subjetiva.

Conhecer ou não a identidade da narradora Alba antes de ler *La casa de los espíritus*, portanto, assim como no caso de Proust, resultará em “duas leituras muito diferentes” (GENETTE, 1991, p. 266). Nesse contexto, um dos pontos que mais se destaca é a forma como essa revelação é feita, isto é, a caracterização de Alba e Esteban como adversários políticos e os adjetivos usados para tratar de cada narrador/a. O/A leitor/a que lê a orelha do livro antes de começar a leitura da obra pode já entrar direcionado/a a desconfiar da(s) narradora(s), já que Alba é descrita como “socialista e, portanto, adversária” de Esteban.

É interessante considerar que o nascimento de Alba acontece apenas no capítulo nove (página 233 do original), ou seja, depois da metade do livro, e que boa parte da história se dá sem ela. Essa descrição de Alba como uma das personagens principais desde o princípio recria a história de forma diferente do original. Enquanto em espanhol as personalidades vão se construindo ao longo da leitura e só se tem acesso ao

4 Apesar de Alba usar como apoio os “cadernos de anotar a vida” de Clara, apenas a primeira narra a história, como já explicado anteriormente.



caráter irascível de Esteban e à relevância de Alba durante a narrativa; em português, caso leia a orelha, o/a leitor/a já estará direcionado/a para uma determinada interpretação que vê Esteban só como latifundiário e senador e Alba como socialista, colocando-os como dois pontos opostos e distantes, sendo que, no original, essa distância só toma forma gradativamente como resultado do amadurecimento de Alba.

Além disso, a categorização de Alba como explicitamente socialista não acontece na obra. Apesar de se identificar com ideias como as do tio Jaime, que é abertamente socialista, ela também concorda com algumas ideias de Miguel, que é descrito como comunista – podendo ser visto até como anarquista. Como a tradução brasileira foi publicada nos anos 1980, no final da Guerra Fria, em um país que saía de uma ditadura militar de origens muito semelhantes à do Chile, rotular Alba de socialista e já apresentá-la como narradora desde o princípio direciona o olhar do/a leitor/a de forma contundente para apoiar/concordar com um/a ou outro/a narrador/a.

Se o/a leitor/a já começa a leitura esperando uma oposição entre narradores adversários, a subversão da história oficial narrada em primeira pessoa por Esteban perde força por vir de uma mulher e, mais especificamente, de uma mulher “adversária política” do outro narrador. Boa parte das críticas à sociedade machista se dá justamente na comparação entre os mesmos episódios narrados de formas diferentes pelos dois narradores ou nas omissões de Esteban explicitadas pela narração em terceira pessoa – como por exemplo os diversos estupros cometidos por ele que o narrador em primeira pessoa não comenta e que são evidenciados pela narradora em terceira pessoa.

É somente no fim do livro que se descobre que Alba é a responsável por unir à sua voz as vozes das mulheres que vieram antes dela para mostrar o outro lado da história enviesada e patriarcal representada por Esteban. Esse movimento de omissão-e-revelação do original em espanhol parece-nos proposital, já que Alba se veste da (suposta) objetividade de narradora onisciente em terceira pessoa justamente para dar credibilidade às suas palavras perante o/a leitor/a que, se souber quem ela é e sua posição na história narrada, pode desconfiar de sua narrativa – exatamente o que o/a leitor/a da tradução pode ser levado/a a fazer pelo paratexto da orelha.

Enquanto no original o/a leitor/a é levado/a a desconfiar da narrativa de Esteban – que omite informações, reconta sua história de um ponto de vista claramente subjetivo e apresenta sua versão dos fatos em oposição ao que é apresentado como *a verdadeira verdade* pela outra narração –, em português brasileiro, se a orelha do livro é lida antes da história, já se entra no enredo desconfiando da narradora em terceira pessoa, não de Esteban. E é exatamente nesse ponto que a crítica à sociedade machista feita pela obra pode ser enfraquecida e até se perder.

723

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando um exemplo específico que desfavorece uma leitura crítica da sociedade machista, pretende-se com este trabalho chamar a atenção para as diferentes formas que um texto pode ser interpretado a partir da imagem que seus paratextos criam dele. Ademais, também é importante questionar as maneiras como o olhar do/a leitor/a está sendo direcionado para essas interpretações que não favorecem leituras críticas da sociedade – nem mesmo quando o próprio texto pode ser considerado feminista – nos textos que não fazem parte do corpo do texto de uma obra literária, mas que tratam dela.

No exemplo aqui apresentado, pode-se argumentar que as edições analisadas são antigas e que não necessariamente correspondem às práticas atuais. Entretanto, em rápida consulta à orelha da edição mais recente (a 44ª, de 2014, editada pela Bertrand Brasil), constatamos que, apesar de os paratextos não revelarem que Alba é a narradora, ainda permanece o trecho que a rotula como socialista e adversária de Esteban. Além disso, diversas edições antigas podem ser compradas facilmente em sebos e sites de livros



usados, o que perpetua o olhar direcionado do/a leitor/a para a interpretação que desconfia das palavras narradas por uma voz feminina (e feminista).

As consequências desse favorecimento de uma leitura não-crítica de uma única obra feminista podem quase ser desconsideradas por serem muito pequenas ou insignificantes no quadro geral das inúmeras narrativas sendo produzidas o tempo todo, ainda que essa obra seja uma das mais importantes publicada por uma mulher escritora do final do século XX na América Latina. No entanto, é nos detalhes e não só nas grandes lutas e nos grandes acontecimentos – que a História se constrói. E é quando esses detalhes não são levados em conta e quando não se chama a atenção para eles – como o próprio movimento do pós-boom e o livro analisado nos mostram – que os discursos dominantes vão sendo gradativamente construídos e perpetuados.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. 15. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1985a.
- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. 5. ed. São Paulo: Difel, 1985b.
- CASTILLO, Debra A. Latin American Gender Studies in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies*, v. 6, n. 2, p. 233–250, 2009.
- GENETTE, Gerard. Introduction to the Paratext. *New Literary History*, Trad. Marie Maclean. v. 22, n. 2, p. 261–272, 1991.
- SERRANO, Cristina Ruiz. Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y 'feminismo mágico' en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. *Bulletin of Spanish Studies*, v. 88, n. 6, p. 863–885, 2011.
- 724 SERRÃO, Raquel de Araújo. A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. *Olho d'água*, v. 5, n. 1, p. 103–118, 2013.
- SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- SHAW, Donald L. The Post-Boom in Spanish American Fiction. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, v. 19, n. 1, p. 11–27, 1995.
- SMITH, Kathryn M. Telling (T)he(i)r Story: The Rise of Female Narration and Women's History in Isabel Allende's *The House of the Spirits*. *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*, v. 11, p. 79–92, 2008.
- SUÁREZ VELÁZQUEZ, Mariana Libertad. Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo. *Iberoamericana*, v. 4, n. 13, p. 63–77, 2004.



O PAPEL DAS MULHERES E MULHERES COM PAPÉIS: A PERSONAGEM-ESCRITORA EM *LÉSBIA* (1890), DE MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN (DÉLIA)

Pamela Raiol Rodrigues¹

APRESENTAÇÃO

O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado acerca do fazer literário de Maria Benedita Câmara Bormann, cujo nome de pena é Délia. Escritora brasileira nascida em Porto Alegre (RS), Délia escreveu diversos gêneros, dentre eles o romance, a crônica, o conto etc. Bastante profícua, a escrita da gaúcha circulou em periódicos na segunda metade do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, onde viveu grande parte de sua vida. Neste trabalho, o foco recai sobre o romance *Lésbia* (1890). Neste romance de formação, a autora nos apresenta a personagem Arabela, mulher muito bem instruída no Brasil oitocentista, o que não era tão comum à época, visto que o papel da mulher não era o de dedicação aos estudos.

Em nossa análise pretendeu-se observar como esta protagonista foi desenvolvida a partir de traços que perpassam a sociedade brasileira contemporânea ao romance e, baseados em estudos sobre a personagem do romance (CANDIDO, 1968), a mulher no Brasil do século XIX (VERONA, 2013) e os estudos de Norma Telles (2012) sobre escritoras brasileiras oitocentista, pretende-se refletir sobre a construção da personagem feminina em *Lésbia* e sua relação com a figura da mulher no Brasil daquela época, bem como de quais formas a protagonista rompe com o que era esperado para a figura feminina naquela sociedade.

Tal qual Bormann, autora de *Lésbia*, Arabela, protagonista do romance, possui um nome de pena: *Lésbia*. A história se inicia com um acontecimento considerado tabu naquela época: o casamento fracassado. Na história, Arabela decide pôr fim ao matrimônio e volta a viver com os pais. Este acontecimento, no início do romance, já demonstra ser proveniente de uma personagem de atitudes à frente de seu tempo ou, no mínimo, transgressora do padrão imposto às mulheres à época.

Dona de uma beleza e talentos singulares, Bela, como era conhecida a moça, encanta muitos homens sempre que sai a fim de socializar com a elite local. Após o divórcio, ela conhece um homem chamado Sérgio de Abreu, que a atrai e conquista, de modo que quando demonstra sua verdadeira face: um mero conquistador mal-intencionado, Bela cai em uma tristeza profunda. É só depois de um tempo de reflexão e melancolia que a protagonista alcança seu potencial e se desenvolve na literatura.

É importante destacar o modo como a possibilidade de ser escritora se delineia neste romance. Sabe-se que no Brasil – e no mundo –, não era de forma facilitada que uma mulher conseguia meios para escrever. E esta problemática envolve desde o papel e a tinta utilizados na escrita, isto é, a necessidade financeira, até o tempo livre necessário para dedicação. Portanto, uma mulher solteira, que precisasse se manter financeiramente por si mesma, dificilmente teria tempo livre para o exercício de sua escrita. Ademais, o próprio “saber ler e escrever” era um privilégio geralmente pertencente às classes sociais altas. Esta reflexão é um dos motivos para a escolha do *corpus* de pesquisa, pois pesquisar obras escritas por mulheres é valorizar a superação das dificuldades enfrentadas para que estas obras cheguem até nós.

¹ É graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é discente do curso de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA) na área de Estudos Literários. E-mail: pamelaraiol@hotmail.com.

Neste trabalho, inicia-se a abordagem a partir de dados sobre o papel da mulher brasileira no Oitocentos, seguido por um recorte sobre as escritoras brasileiras da época. Disto, trazemos ao centro do trabalho Maria Benedita Câmara Bormann, a Délia, e seu romance *Lésbia* (1890), no qual analisamos a construção da personagem feminina Arabela, baseados nos trabalhos de Candido (1968) sobre a personagem do romance, na tese de Telles (2012) sobre escritoras brasileiras oitocentistas e no estudo de Verona (2013) sobre a mulher brasileira no século XIX.

O PAPEL DA MULHER NO SÉCULO XIX: ENTRE BORDADOS E SILÊNCIOS

De acordo com Elisa Maria Verona (2013), a mulher brasileira que viveu durante o reinado de D. Pedro II (1840-1889) passou por mudanças significativas porque precisava desempenhar um papel em meio às mudanças tidas como progressivas no cotidiano carioca. Neste momento singular de mudanças, o objetivo do império era ser tomado como parte da Europa e, para isso, era necessário que os que aqui vivessem fossem instruídos em nome de um progresso geral. Acerca desse desenvolvimento, destaca-se que não eram apenas os dirigentes que estavam interessados nesta mudança de paradigmas, mas os literatos, médicos, educadores e outros agentes sociais também reiteravam a necessidade dessa intervenção social para atingir o tão estimado progresso.

Neste período, sabe-se que a imprensa, por meio dos periódicos, teve um papel primordial no cotidiano de milhares de cariocas, “contribuindo para a formação de uma sociedade letrada ou, pelo menos, mais familiarizada e receptiva aos conteúdos impressos” (VERONA, 2013, p. 20). A autora do livro *Da feminilidade oitocentista* (2013) aponta um detalhe significativo acerca da imprensa: a sua proximidade da literatura ao longo do século XIX. Verona registra que aquela divulgou as novidades editoriais e indicava os locais onde se poderiam comprar os livros, bem como publicou em suas páginas o tão afamado folhetim, característica leitura do século XIX.

Ainda de acordo com Verona (2013), observa-se que a partir de 1850, o Rio de Janeiro assistiu ao surgimento de uma grande quantidade de jornais e revistas dedicados à mulher e à família. Como eram de grande importância, estes periódicos contribuíram para desenvolver um espaço cultural entre as mulheres, ao colocar no centro do debate muitos assuntos de seus cotidianos. “Além de proporem passatempos úteis e agradáveis, a maioria desses periódicos assumiu um compromisso bastante claro no sentido de orientar a mulher nos seus deveres familiares e domésticos” (Bicalho, 1989, p. 79-99 *apud* Verona, 2013, p. 21).

No campo dos periódicos houve uma inovação fora do esperado: mulheres que redigiam seus próprios jornais, como *O Jornal das Senhoras*, fundado em 1852 por Joana Paula Manso de Noronha. “Nele, como em outros, repetia-se o ideal de progresso de nação e a importância da mulher como um agente social capaz de exercer uma intervenção moralizadora na sociedade” (VERONA, 2013, p. 21). Ao tratar de mulheres que escreveram no XIX no Brasil, Verona afirma:

Ora assimilando, ora recusando algumas questões referentes à sua condição social, ou apenas cogitando possibilidades de mudanças, os escritos das mulheres que viveram no Brasil do XIX ajudam a refletir sobre os condicionamentos históricos inerentes à atividade de escrever e sobre os modos de assimilação socioculturais de valores e padrões de comportamento (VERONA, 2013, p. 23-24).

Sabe-se que neste período, “a verdadeira rainha do lar deveria repudiar o que não fosse recato, discrição e virtude” (VERONA, 2013, p. 34) e que “nesses discursos, a mulher branca de elite sempre aparece vinculada a características como pureza, delicadeza e sensibilidade, conhecendo, na maternidade, a experiência mais sublime de sua vida” (VERONA, 2013, p. 34). Essas eram as características esperadas das “boas mulheres”.



Destaca-se que, se antes era exclusividade da igreja a difusão de um discurso moralizador sobre a mulher, neste novo momento, a partir de meios eficazes como os periódicos, as novelas, os romances e os próprios manuais de civilidade, conseguiu-se fazer isto com louvor. “Por entre esses ditos e escritos forjavam-se modelos que interessavam à manutenção da, tão cara, ordem social. E, nesse processo, um desenho de mulher ia sendo delineado, sobretudo por mãos masculinas” (VERONA, 2013, p. 35).

Relacionado a isto, a educação formal neste período consistia em ensinar as primeiras letras às meninas, além dos trabalhos de costura e os princípios de piano. Para as que chegavam ao ensino secundário, eram ensinadas instruções morais e religiosas, noções de leitura, escrita e gramática, princípios de aritmética, além da costura, bordado e outros detalhes de educação doméstica (VERONA, 2013). Portanto, confirma-se a ideia de que a educação e as letras não eram indicadas para o público feminino e o progresso almejado não era igualitário entre os gêneros.

Verona reitera no final deste capítulo no qual nos embasamos para trazer a lume a condição da mulher no Oitocentos que os “territórios interditos” à mulher não foram poucos no Brasil oitocentista. Os periódicos, as cartilhas, os romances, todos foram utilizados como meios para construir a ideia da mulher sensível e frágil, cujo ápice da vida era a maternidade. Apesar disto, é sabido que muitas mulheres escreveram no Brasil da época. E é sobre a obra de uma destas escritoras que este artigo versará a partir de agora.

A ROMANCISTA: MARIA BENEDITA CÂMARA BORMANN (DÉLIA)

Apesar de toda a ausência da mulher escritora nos livros de história da literatura, sobretudo os do século XIX, hoje é possível afirmar que essas escritoras existiram e prova disso é o catálogo da exposição “As Mensageiras: Primeiras Escritoras do Brasil”, integrante da série chamada “Histórias não contadas”, realizada em 2018, pelo Centro Cultural da Câmara dos Deputados, em Brasília, sob a curadoria de Maria Amélia Elói. A exposição pretendeu resgatar a memória de diversas escritoras brasileiras através da partilha de detalhes sobre o que se sabe das autoras dos séculos XVIII e XIX em nosso país, um conteúdo novo para quem tomava como única verdade o cânone literário brasileiro e sua falta de registro de escritoras.

727

A partir dos dados do catálogo, constatamos que muitas escritoras publicaram no Brasil no século XIX e que geralmente eram mulheres de classe alta, com parentes ligados às Letras. O catálogo apresenta desde Rita Joana de Sousa, no século XVIII, passando pela notável Maria Firmina dos Reis, retomada nos últimos anos pela academia e pelos leitores em geral com o seu romance *Úrsula* (1859) e chega à existência de Maria Benedita Câmara Bormann, a Délia, cuja obra é objeto de estudo do presente artigo.

Maria Benedita Câmara Bormann, conhecida como Délia (Porto Alegre, RS, 1853 – Rio de Janeiro, RJ, 1895), foi romancista, romancista, jornalista, pintora, pianista e cantora. Era mulher culta e se iniciou como escritora aos catorze anos, escrevendo crônicas para os jornais cariocas (*O Sorriso, O País, O Cruzeiro e Gazeta da Tarde*). A partir de 1883, publicou romances sobre a sociedade fluminense com conflitos em torno da figura feminina e dos preconceitos que tolham sua liberdade.

Publicou *Aurélia* (1883), *Uma vítima* (1884) e *Celeste* (1895), entre outros livros. Os temas recorrentes em sua obra eram a profissão e a satisfação dos desejos da mulher, o que a torna uma das primeiras escritoras brasileiras a falar da sexualidade feminina. O romance aqui tratado, *Lésbia* (1890), inova por ser um romance de artista que põe em cena a escritora no seu percurso de reconhecimento social. Dessa forma, o romance antecipa, na ficção, algumas das questões que fazem parte da agenda da crítica feminista além de entrelaçar a paixão pela leitura e pela escrita com a paixão erótica e estabelecer uma ligação entre a busca da protagonista por uma identidade artística, independência financeira e amorosa.

Na leitura de contos e romances de Délia, notamos uma grande diferença entre as personagens femininas descritas. Entretanto, um traço geral perpassa todas elas: a consciência social e sentimental. As

diversas representações da figura feminina na obra de Délia são um material rico através do qual notamos os assuntos escolhidos para escrita de uma romancista mulher do século XIX. As questões sociais, como a abolição da escravatura e o divórcio, são tratadas por Délia com notável preocupação social para com os grupos oprimidos, como as mulheres e os negros, tornando sua obra de grande importância socio-histórica e este é um dos motivos para que sua obra seja objeto deste estudo. Aqui, estuda-se, em especial, o desenvolvimento de uma de suas personagens: a escritora Lésbia, do romance homônimo.

A MULHER FEITA DE PAPEL: A PERSONAGEM DO ROMANCE

Para a análise mais concreta da personagem Lésbia, cujo nome de batismo era Arabela, esta análise baseou-se no estudo sobre a personagem do romance de Antonio Candido, contido no livro *A personagem de ficção* (1968). Neste trabalho, observa-se que apesar de ser hoje senso comum o fato de as obras literárias não serem reflexo da realidade, como um espelho o seria, Antonio Candido pontua que as personagens são o que parece mais vivo no romance e que “a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor”. (CANDIDO, 2018, p. 54). A personagem vive o enredo e as idéias (*sic.*), e os torna vivos” (ibidem).

No capítulo “A personagem o romance”, o autor observa que essa dada importância da personagem muitas vezes leva o crítico ao erro de considerar este elemento a parte mais importante da obra, como se sozinha, as personagens pudessem compor uma obra, sem as outras realidades que encarnam, que lhe dão vida. Com esta ressalta, Candido afirma que a personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX. Entretanto, o autor defende que a personagem só adquire pleno significado no contexto e, portanto, “no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia do romance” (CANDIDO, 2018, p. 55).

Ao abordar o problema da verossimilhança no romance, Candido argumenta que o romance se baseia “num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (ibidem). A verossimilhança se constrói quando este ser fictício comunica a impressão de uma verdade existencial autêntica. Este aspecto é construído utilizando-se das afinidades e das diferenças entre os seres reais e ficcionais.

O autor aborda ainda neste texto as diferenças entre a visão de um ser real e dos seres fictícios. Assim como acontece com os seres reais, no romance a caracterização é fragmentária. A diferença é que na vida real, esta visão fragmentária é imanente à nossa existência e, por outro lado, na literatura ela é criada e dirigida pelo escritor. O estudioso ressalta que num romance, muitas vezes não temos mais do que alguns elementos essenciais e que a sua repetição permite o leitor de formar uma ideia completa e convincente da criação literária.

Outra diferença é que na vida real, a interpretação dos seres vivos é mais fluida, enquanto no romance, o escritor estabelece algo mais coeso, isto é, uma lógica da personagem. Para Candido, no romance pode-se variar a nossa interpretação da personagem, “mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a cursa da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2018, p. 59).

Após a leitura de Candido, em resumo, pode-se dizer que a construção da personagem é bem desenvolvida quando este passa a ideia de realidade, como se fosse um ser real. Para o crítico, isto depende muito mais da estruturação bem sucedida da obra do que de detalhes que parecem reais no mundo fora das páginas. Para ele:

embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes (CANDIDO, 2018, p. 77).



Nesta análise, observamos como a construção da personagem Lésbia se dá. Primeiramente, temos uma mulher chamada Arabela, conhecida como Bela entre os mais íntimos. Após um casamento infeliz, ela decide pelo divórcio e por voltar a viver com os pais, detalhe este que é incomum para personagens femininas de romances ambientados no século XIX. Após apaixonar-se novamente e ver seus desejos frustrados por uma traição de seu novo par, Bela entra em uma severa crise de tristeza que a leva a uma mudança de hábitos. Ela passa a se dedicar às palavras e a leitura se torna seu grande passatempo. Parte-se, agora, à análise de trechos do romance oitocentista a fim de caracterizar a personagem e seu comportamento transgressor, bem como a obra como um todo.

MULHERES COM PAPÉIS: RUPTURAS DE PADRÕES NO SÉCULO XIX

De acordo com Norma Telles (2012), entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial, as mulheres que se dedicavam a uma profissão eram muito raras como protagonistas das obras literárias. Ademais, mesmo quando há mulheres que trabalham nas histórias, a atenção é dada apenas a sua vida emocional, “mesmo quando se critica o casamento como resolução de vida, os autores acabam por casar a moça no final” (TELLES, 2012, p. 382). Ao desenvolver personagens mulheres nos papéis principais de suas obras, Délia é original. E o é ainda mais, pois seu desfecho não precisa necessariamente terminar com um casamento e um “felizes para sempre”. Em geral, pode-se dizer que em *Lésbia*, muitos dos padrões impostos às mulheres oitocentistas no Brasil são rompidos.

De início, no primeiro capítulo, a narradora nos deixa saber que ao fim de oito dias de casada, Arabela já havia se arrependido e por ter uma boa relação com os pais, volta a viver com eles. Em sequência, para esquecer a situação difícil na qual se encontrava, ela procura abrigo nos estudos, âmbito no qual teve muitos bons resultados. Neste momento de separação, a casa onde vivia torna-se odiosa para ela: “fora ali, que a ilusão desaparecera para sempre, deixando-a ferida e aniquilada; era ali, onde tudo lhe recordava o desmoronamento de sua vida; resolveu portanto morar com os pais, cuja presença amenizaria a agrura da sua existência” (BORMANN, 1998, p. 41).

Acerca do marido da protagonista, nota-se que a própria narradora o julga como má pessoa quando, por exemplo, narra um momento em que o homem “ainda encolerizado, olhou-a de soslaio o grosseirão” (BORMANN, 1998, p. 46). Este homem se sentia irritado com as demonstrações de conhecimento da esposa e não perdia uma oportunidade de diminuí-la, como, por exemplo, quando afirma que todas as frases bem elaboradas por ela são retiradas dos romances que ela lê.

No terceiro capítulo, temos a questão do divórcio mais trabalhada pelo enredo. Quando Arnaldo, primo de Bela, vai à casa da família. O rapaz, com espírito de intriga “logo de chegada contou a Bela mais uma vez os boatos que a seu respeito corriam, e referiu novas balelas que acentuavam no público a convicção de ser ela a desonra e o algoz daquele *meigo e imaculado cordeiro*” (BORMANN, 1998, p. 49). A mulher recebe as novidades empalidecida e, apesar disto, sorri nervosa e responde “- Ora! Há males que vêm para bem!” (ibidem). É neste momento que Bela decide pela separação, atitude de veras rara para o tempo no qual o romance se passa e foi escrito. Suas palavras são:

- Saia desta casa para sempre! Até hoje, tudo suporrei estupidamente, por vãos preconceitos; mas, já que tiveram e têm a indignidade de me acusar, acabou-se, é inútil o meu sacrifício!... Saibam todos que fui desgraçadíssima, e que doravante não o quero ser! (BORMANN, 1998, p. 50).

Aqui é importante destacar que a personagem é protegida pelo pai no sentido de que quando o marido é expulso, o pai de Bela afirma que ela não carecerá do marido, pois o pai ainda vive e sabe trabalhar. Ou seja, a mulher é um ser que não é independente, dependendo ora do pai, ora do marido, podendo voltar a depender do pai após um casamento desfeito.

O que se segue após a separação violenta do casal é uma tristeza profunda na casa da protagonista. E este sentimento não se dava apenas em Bela, mas em seus pais também, que foram os primeiros a reagirem contra este momento ocioso. Por parte deles, voltam a receber visitas e levam a filha para pontos onde houvesse distração, de modo que ela volta para a sociedade e para as festas recorrentes que aconteciam nas residências das elites.

Percebe-se, portanto, com o abatimento que recaí sobre a família como um todo que uma separação não era uma ação comum e de fácil recuperação, a família inteira enfrentava uma espécie de luto para o qual era preciso lutar contra e se reerguer. Dito isto, a atitude de Bela de dizer “não” para a continuidade do matrimônio é bastante incomum para a época, sendo uma das transgressões importantes cometidas pela personagem.

Outra transgressão da personagem Bela é quando ela assume o nome de pena Lésbia e se torna escritora profissional. Em uma sociedade patriarcal na qual dificilmente uma mulher poderia se dedicar às letras, como vimos em Verona (2013), Bela procura ingressar neste ambiente. O livro também aborda uma questão importante que, por não fazer parte do foco principal deste artigo, aqui não será analisada em seus pormenores, que é a situação da mulher escritora no mercado editorial da época. Em *Lésbia*, tal assunto é abordado de forma bastante realista por Bormann, que provavelmente sabia bastante desta vivência de mulher escritora no Brasil do século XIX, sendo ela mesma uma.

Após a separação, Bela chega a se apaixonar novamente por um homem chamado Sérgio de Abreu, porém, este não era bem-intencionado e após a decepção causada pelo novo relacionamento, Bela encontra refúgio na biblioteca de seu pai, onde lê na obra *Máximas de Epicteto* conselhos que fazem diferença em sua postura. Ela diz: “Eu saberei vencer o que tanto me oprime, porque sei querer e hei de triunfar!” (BORMANN, 1998, p. 74). Ela decide neste momento pela escrita e argumenta:

730

- E por que não escreverei tudo que me vem à mente?... Acaso sofreram mais do que eu os que escrevem?... talvez, nem tanto!... Possuem talento, é certo, são atraídos pelas fulgurações do ideal e do belo, necessitam de aplausos, anseiam pelas dilacerações dessa engrenagem que se chama vida literária, mas, como eu, sentem seguramente o ardente desejo de vazar no papel essas lágrimas, que não podem mais correr dos olhos requeimados e os gritos de angústia que sufocam! Eles têm um fim, miram um resultado qualquer, e eu só ambiciono desabafar o peito oprimido!... Para eles tudo – os risos do triunfo, as emoções da luta e as lágrimas acrimoniosas; para mim – a quietação do desafogo! (BORMANN, 1998, p. 75-76).

A narradora pondera sobre os motivos da moça para tomar a decisão de escrever com o exemplo de Sainte-Beuve e diz que com ela se dava o seguinte: “permanecera muito tempo presa à sua má escolha, sujeita a mesquinhos preconceitos, devorando as lágrimas e os desalentos” (BORMANN, 1998, p. 77).

Quando Bela envia seu primeiro romance para um redator de periódico, este duvida de que a autoria fosse de fato feminina, como o pseudônimo transparecia: Lésbia. A narradora descreve este redator como “um dos poucos que ela encontraria na vida isento de preconceitos, amigo do progresso e do estudo, avaliando devidamente os esforços dos que convivem com as musas, ambicionando glória e renome” (BORMANN, 1998, p. 85). Aqui, nota-se que o homem que aceitava uma escritora mulher e não tinha preconceitos com seu trabalho é tido na obra como “amigo do progresso”, portanto, esta é a visão de progresso nas linhas do romance em geral.

A partir deste primeiro romance escrito, Bela passou a escrever semanalmente na forma do clássico folhetim oitocentista, o que não durou muito porque colegas homens desconfiavam que ela tinha alguma relação além da profissional com o patrão e ela resolve deixar esse jornal. Neste capítulo há uma menção importante ao papel das mulheres no Brasil da época na qual a narradora nos conta dos colegas que interpretavam com malícia as conversas da personagem com o chefe:



Embora provocado por criaturas tão ínfimas, foi esse dissabor o começo de milhares de contrariedades que ela depararia a cada passo, já por ser jovem e bonita, já por querer afastar-se do comum das mulheres, dedicando-se às letras. Não só o espírito brasileiro ainda se acha muito eivado de preconceitos, como também a maioria dos homens não vê com bons olhos essa emancipação da mulher pelo estudo e pela independência de opiniões (BORMANN, 1998, p. 87).

No fragmento acima, observa-se que a mulher não deveria, na visão dos homens da época, dedicar-se às letras, isso era, para eles, afastar-se do comum. Entremendo todo o romance, há reflexões acerca do fazer literário no século XIX na ótica da personagem feminina e, por isso, essas reflexões são marcadas por observações das dificuldades multiplicadas que passava a mulher para conseguir publicar nestes tempos. É interessante notar que mesmo descrevendo as barreiras para sua vida literária, somos apresentados a uma escritora bastante profícua, que escreve em diversos gêneros e com êxito, tal qual a autora, Délia.

O capítulo XI é particularmente significativo no que tange à descrição do mercado editorial oitocentista brasileiro. Nele, a narradora observa desde a questão monetária, apontando o quanto era caro publicar no Brasil e que, por isto, Bela procura um editor que lhe publicasse os romances e poemas, cedendo ela todos os seus direitos. Ademais, a narradora considera o fato de que ela possuía dois grandes inconvenientes para qualquer empreendimento deste gênero: ser mulher e ser brasileira, ao comentar que até na França, ser mulher dificultava o fazer literário e exemplifica com George Sand, quando esta resolveu escrever. Sobre isto, Telles (2012) afirma que o comentário da narradora é sobre a mulher escritora, mas não deixa de ser sobre a sociedade brasileira, prova de que a narrativa de nenhuma forma poderia ser acusada de ser isenta em relação a questões sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

731

Quando a história da literatura não registra a existência de extensa obra de uma escritora tal qual Délia, notamos que há um problema de cunho social e representacional. A partir disso, um dos objetivos deste artigo foi a retomada das obras da escritora, como forma de trazê-la para os debates sobre literatura atuais e, principalmente, debates sobre a presença da mulher como autora e como personagem na literatura brasileira. Perguntamo-nos aqui como as figuras femininas são descritas por Délia em sua obra e quais as reflexões que temos a partir de seu fazer literário no século XIX e respondemos que sua personagem Léssia é cheia de significados sobre o ser escritora no Oitocentos. Ela não tem medo de ultrapassar os padrões impostos à mulher e recria sua própria identidade a partir do pseudônimo que usa para assinar suas obras literárias. Bormann foi uma autora de grande importância, publicando em diversos periódicos e em livro, mas que, infelizmente, desapareceu das historiografias literárias. Finalmente, frisamos que com esta pesquisa, pretende-se reavivar a interpretação e leitura de sua obra como um exercício de resgate.

REFERÊNCIAS

- BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Léssia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO *et. al.* *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 51-80.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, Século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CONVERGÊNCIAS ENTRE DISTOPIA, GÊNERO E TECNOCIÊNCIA EM “LOVE AND SEX AMONG THE INVERTEBRATES”, DE PAT MURPHY

Paula Juliana Moura Lima¹
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti²

INTRODUÇÃO

As narrativas pós-apocalípticas oferecem um grande repertório na cultura. Sejam seus cenários causados pela revolta das máquinas, o apocalipse zumbi ou o bíblico, guerra nuclear ou biológica, invasão alienígena, ira divina, colisão de meteoro, dentre outros motivos, elas figuram em diversos gêneros e suportes: na literatura, em jogos, *RPG (role-playing games)*, filmes ou séries televisivas. A vida após um *reset* no mundo apresenta várias alternativas de subsistência dos seres vivos, frequentemente configuradas pela escassez de água, alimentos e tecnologia. Com isso, tais narrativas acabam por ser sobre sobrevivência e adaptação à distopia, que se instaura no pós-apocalipse sob novas formas de (des)organização social.

Neste trabalho, abordo um conto literário pós-apocalíptico da autora norte-americana Pat Murphy, intitulado “Love and Sex among the Invertebrates” (1990), que retrata uma cientista sobrevivente a um ataque nuclear, tornando-se, supostamente, a última pessoa na terra. Antes do ataque ela trabalhara na projeção e construção de robôs, que eram utilizados no processamento industrial. Após ser atingida pela radiação, e enquanto morre aos poucos, decide construir seres que ela acredita que serão o futuro do planeta.

732

A narrativa de Murphy estimula debates sobre várias questões contemporâneas, tais como: devastação em grande escala, tecnologia, apocalipse. Esta leitura³ analisa as representações das interfaces entre distopia, gênero e tecnociência conforme suscitadas pelo conto de Murphy (1990), visando contribuir para a consolidação de práticas interdisciplinares de leitura literária; para as reflexões críticas sobre as convergências entre ficção, ciência e gênero; e para a divulgação da obra desta autora no Brasil.

Este trabalho encontra-se estruturado da seguinte forma: nesta introdução apresento brevemente o repertório das narrativas pós-apocalípticas na cultura, o enredo da obra e os objetivos deste artigo.

Na primeira seção, de nome “Fim do mundo?”, cito Elaine Graham (2002) para explicar a definição de tecnociência, e a partir disso fazer o levantamento sobre as formas que o conto em análise coloca em evidência esse elemento. O fator que exponho nessa parte é o plano “histórico” ficcional de destruição, aparentemente planetária, que acarreta nessa narrativa de último ser humano na terra, recorrente em narrativas distópicas, como: *The Last Man* (1826), de Mary Shelley, e *Oryx and Crake* (2003), de Margaret Atwood.

Na segunda seção, de nome “A figura cientista”, apresento obras clássicas que exploram o protagonista cientista, a saber, *Frankenstein* (1818) e *O Médico e o Monstro* (1885). Uma vez que o discurso de Katie (a protagonista) perde a credibilidade devido à delírios decorrentes de sua condição terminal, acoetida pela radiação das bombas nucleares, aponto o alinhamento do texto de Murphy a uma cultura já cristalizada de protagonistas cientistas e malucos na ficção científica (FC). Acentuo também a importân-

1 Graduada em Letras Inglês na Universidade Federal de Alagoas. (Juliana.moura@fale.ufal.br)

2 Orientadora. <https://orcid.org/0000-0001-8932-6207>

3 O presente trabalho expõe resultados de uma pesquisa que fez parte do ciclo 2017-2018 do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) sob o seguinte título: Gênero e Tecnociência em “Love and Sex among the Invertebrates”, de Pat Murphy.



cia de termos uma mulher cientista como personagem principal, uma vez que na FC as mulheres acabam por ser objetos e não terem muito destaque ou ascensão social.

Na terceira seção, empreendo uma reflexão sobre a dinâmica de sobreposição dos planos narrativos — em *mise en abyme* (CEIA, 2017) — presente na obra em análise. No decorrer do conto destaca-se por três vezes um discurso marcado em itálico que diverge do núcleo do texto. Inicialmente sua estrutura aparenta se tratar de registros científicos, porém, ao passo que avançamos, há uma ruptura dos paradigmas que se inscrevem nesse gênero discursivo, uma vez que o texto se inicia formal, e, logo em seguida, o registro objetivo torna-se subjetivo e em primeira pessoa. Aponto esse evento como uma forma de resistência simbólica da cientista, ao passo em que critica os modos atuais de fazer a ciência.

Na quarta seção, procuro explanar as convergências entre distopia, gênero e tecnociência no conto adotando o viés da crítica feminista. Para isso, caminho por duas vertentes: a Crítica Feminista da Ciência (HARDING, 1986; HARAWAY, 1991), na qual fomenta que pensar novas maneiras para o fazer científico é um exercício urgente; e a distopia crítica feminista (CAVALCANTI, 2003), que vislumbra nas distopias a possibilidade de um espaço conveniente a uma crítica à visão gendrada do patriarcado.

FIM DO MUNDO?

“Love and Sex among the Invertebrates” (1990) — de tradução ainda inédita para o português por Elton Furlanetto, sob o título “Amor e Sexo entre os Invertebrados”⁴ — trata de uma história pós-apocalíptica, na qual uma cientista sobrevive a um ataque nuclear e é, supostamente, a última pessoa no planeta terra. Antes do ataque ela trabalhava na projeção e construção de robôs que eram utilizados no processamento industrial, mas, após ser atingida pela radiação, está morrendo aos poucos, e decide construir seres que ela acredita que serão o futuro do planeta.

733

A partir da leitura do texto literário em foco, fiz um levantamento das formas pelas quais o conto põe em evidência a ciência, oferecendo, assim, material importante para reflexões sobre a tecnociência. Elaine Graham (2002) retoma alguns/algumas autores/as (ROSS, 1991; HARAWAY, 1992, 1997; GROSSBERG, 1996) para explanar sobre esse conceito, afirmando que o termo tecnociência é a fusão entre os termos ‘ciência’ e ‘tecnologia’ que vem sendo adotada por autores/as para enfatizar que nenhum conhecimento é neutro e alheio ao seu contexto social e firmar a tecnociência como prática cultural.

A denominação tecnociência mantém, assim, um domínio crítico sobre as raízes da ciência e da tecnologia no trabalho humano e nas relações sociais, e assegura que as concepções de tecnologia não são inocentes de valores e aspirações culturais mais amplos⁵ [...]. (GRAHAM 2002, p. 30, tradução minha)

No conto de Murphy (1990), a tecnociência é notória por vários fatores. Um deles é o fato de que, no plano “histórico” ficcional em que a personagem está inserida — visivelmente futurista —, está havendo um momento de destruição em alta escala, resultado do mal-uso da tecnologia. Configura-se, assim, o contexto pós-apocalíptico e distópico, uma vez que, aparentemente, a protagonista é o último ser humano sobrevivente na terra,⁶ conforme sua própria fala: “Sou a última que sobrou por essas bandas, pelo que posso afirmar”⁷ (MURPHY, 1990, p. 243).

4 Os trechos traduzidos do conto apresentados durante esse trabalho serão da referida tradução, gentilmente cedida pelo tradutor.

5 Trecho original: “The appellation technoscience thus retains a critical hold on the roots of science and technology in human labor and social relations, and ensures that conceptions of technology are no innocent of wider cultural values and aspirations [...]”

6 A temática da sobrevivência do último ser humano como resultado de devastação do planeta ou de epidemia é recorrente em ficções distópicas. Cf, por exemplo, *The Last Man* (1826), de Mary Shelley; e, recentemente, *Oryx and Crake* (2003), de Margaret Atwood.

7 Trecho original: “I’m the last one left, near as I can tell.”

Já em outro trecho podemos observar também o discurso da cientista sobre a situação do planeta “Ontem, quando as bombas caíram e o mundo acabou [...]”⁸ (MURPHY, 1990, p. 241). A expressão “e o mundo acabou” revela uma visão ainda centrada na figura dos seres humanos, uma vez que o mundo não acabou realmente apenas as circunstâncias essenciais para a sobrevivência humana, aparentemente, se esgotaram. Por outro lado, a cientista constrói criaturas que acredita que serão o futuro do planeta e que demandam outras condições de sobrevivência. Mesmo com esse comentário de “fim do mundo” no início do texto, ao decorrer da narrativa, a protagonista critica essa visão antropocêntrica em uma de suas lembranças sobre o período escolar em que ela aprendera sobre a teoria da evolução de Darwin:

A professora apresentou a evolução como um fato imutável, realizado e terminado. Ela explicava de maneira confusa as complexas especulações sobre a evolução humana [...]. Quando chegou em *Homo sapiens*, ela parou, e deu por encerrada a explicação. Da forma como ela via a situação, éramos a última palavra, o ápice, o fim da linha.⁹ (MURPHY, 1990, p. 243)

Katie (a protagonista) critica, neste trecho, a soberba humana para como outros seres. Logo após esse fato, ela comenta que os dinossauros, assim como nós, também deveriam ter pensado que eram o ponto final da evolução, como no seguinte trecho: “Tenho certeza de que os dinossauros pensaram a mesma coisa, se é que eles conseguiam pensar. Como algo podia ser melhor que pele encouraçada e cauda cheia de espinhos? Quem pediria mais?”¹⁰ (MURPHY, 1990, p. 243).

A personagem principal constrói criaturas artificiais e nelas deposita todo seu horizonte utópico de que deixará algum legado como humana e como cientista para que o mundo não se acabe, como ilustra a seguinte fala:

“O que eu quero deles? Não sei muito bem. Quero estar ciente que deixei algum legado. Quero estar certa que o mundo não acaba quando me for. Quero o sentimento, a compreensão, a certeza que o mundo vai continuar.”¹¹ (MURPHY, 1990, p. 247).

O fato de Katie ser uma cientista possibilita que ela tenha essa perspectiva de futuridade para o planeta terra, diante disso, essa profissão é a característica que explanarei melhor na seção a seguir.

A FIGURA CIENTISTA

Outro elemento que dá um indicativo da tecnociência no conto é a protagonista ser uma cientista. Temos essa característica evidenciada logo na primeira página da narrativa, no fragmento em que ela comenta: “Minha graduação foi em biologia – anatomia estrutural, a construção do corpo e dos ossos. Minha pós-graduação foi em engenharia.”¹² (MURPHY 1990, p. 241). Neste ponto, observo a intertextualidade com obras clássicas da literatura de língua inglesa que exploram o/a protagonista cientista, como em *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, e *O Médico e o Monstro* (1885) de Robert Louis Stevenson, assim como o alinhamento ao gênero da ficção científica, que é definido por Isaac Asimov como o “ramo da literatura que

8 Trecho original: “Yesterday, when the bombs fell and the world ended [...]”

9 Trecho original: “The teacher presented evolution as a *fait accompli*, over the done with. She muddled her way through the complex speculations regarding human evolution [...] At *Homo sapiens* she stopped, and that was it. The way the teacher looked at the situation, we were the last word, the top of the heap, the end of the line.”

10 Trecho original: “I’m sure the dinosaurs thought the same, if they thought at all. How could anything get better the armor plating and spiked tail. How could ask for more?”

11 Trecho original: “What is it that I want from them? I don’t know exactly. I want to know that I have left something behind. I want the feeling, the understanding, the certainty that the world will go on.”

12 Trecho original: “My undergraduate studies were in biology, structural anatomy, the construction of body and bone. My graduate studies were in engineering”. Usarei sempre os fragmentos da tradução inédita de Elton Furlanetto.



trata das respostas do homem [e da mulher] às mudanças ocorridas ao nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 46).

Na literatura assim como no cinema temos cristalizada a figura do “cientista maluco”, como: Dr. Frankenstein (*Frankenstein*, 1818), Dr Jekyll & Mr Hyde (*O Médico e o Monstro*, 1886), Professor Lidenbrock (*Jornada ao Centro da Terra*, 1964), Dr. Moreau (*A Ilha do Dr. Moreau*, 1896) etc. “Love and Sex among the Invertebrates” (1990) tem Katie, uma mulher, como cientista. No entanto, essa personagem encontra-se em estado terminal devido à radiação em consequência das bombas nucleares. Por vezes ela percebe estar delirando. Um exemplo disso pode ser visto em momentos nos quais sua mãe — que faleceu quando a protagonista ainda cursava a faculdade — a visita no laboratório. Temos, no seguinte comentário, uma ilustração deste ponto:

No momento em que estou soldando as juntas do quadril, minha mãe vem me visitar no laboratório. [...] Continuo soldando, apesar do tremor em minhas mãos. Sei que ela não está ali. O delírio é um sintoma do envenenamento por radiação. Mas ela continua me observando enquanto trabalho.¹³ (MURPHY, 1990, p. 245)

Como isso, Katie perde a credibilidade em relação ao seu discurso, tornando-se assim uma narradora não-confiável. Noto, nesse fato, que a protagonista transforma-se também em uma cientista maluca, alinhando-se com mais esse elemento à cultura da FC. Pensando sob a perspectiva da crítica feminista, vejo um ponto positivo e um negativo nessa característica da personagem. O ponto positivo é de termos uma mulher com uma posição social de alto nível cognitivo, uma cientista, indo assim na direção contrária de toda uma cultura de personagens mulheres estereotipadas como pouco capazes de ocupar cargos como este, reduzidas à objeto da ciência. Por outro lado, o aspecto negativo seria o comprometimento do discurso dessa personagem, uma vez que não podemos confiar no que é dito pela narradora, pois sua saúde está comprometida e não sabemos onde começa ou termina o/s delírio/s; ou se a narrativa seria, em toda sua extensão, fruto de visões alucinógenas.

735

Saliento também a espacialidade no qual o conto se desenrola é um laboratório, mencionado em relação à ação da protagonista, que envolve criação, construção e inovação. Isso é evidente em trechos como: “No laboratório, eu construo o futuro.”¹⁴ (1990, p. 247). Um laboratório é um espaço de experimento por excelência. A partir disto, e por se tratar de um conto, percebo uma relação metafórica entre o ambiente do fazer científico e a escrita literária em si, ambas esferas de criação, tentativa e experimentação. A importância desse elemento se dá uma vez que a ciência é um dos temas do conto, sendo notável também uma crítica sobre ela, sobre o modo patriarcal e humanista de se fazer ciência — o que a crítica feminista da ciência, Sandra Harding (1986), denomina de “ciência usual” —. Ninguém melhor para expressar essa fala senão alguém que seja *expert* no assunto, nesse caso, uma cientista. Trata-se de uma crítica ao sistema, por parte de quem está dentro dele, sugerindo um senso de resistência, mesmo que limitado tendo em mente a situação terminal em que se encontra Katie, a protagonista.

Uma das formas de resistência da personagem principal é o ato de subverter seus registros científicos indo na direção contrária ao que se espera de um texto formal desse gênero. Essas anotações aparecem no decorrer

13 Trecho original: “I am welding the hip joints into place when my mother comes to visit me in the laboratory. [...] I keep on welding, despite the trembling of my hands. I know she isn't there. Delirium is one symptom of radiation poisoning. But she keeps watching me as I work.”

14 Trecho original: “In the laboratory, I build the future”



PLANOS NARRATIVOS

Para além dos aspectos citados acima, saliento também um modo discursivo distinto da narração principal, que aparece pontualmente três vezes na história, marcado visualmente pelo uso de itálico. É possível perceber uma mudança entre os planos que compõem a estrutura da narrativa, uma vez que os fragmentos utilizam registro e parâmetros científicos, empregando termos técnicos e se atendo aos fatos. Porém, no seu decorrer, surge um outro registro, mais subjetivo, em primeira pessoa, que questiona e “teoriza” sem o “esperado” embasamento científico.

*O pseudoescorpião, *Lasiochernes pilosus*, é um inseto discreto parecido com escorpiões, que habita em ninhos de toupeiras. Antes que os pseudoescorpiões acasalem, eles dançam – um minueto particular subterrâneo –, observados apenas pelas toupeiras e por entomologistas voyeuristas [...] Minha teoria é que o pseudoescorpião macho é ávido. No meio dos aromas cotidianos de merda de toupeira e vegetação podre, ele sente o cheiro da fêmea, e o perfume dela o enche de luxúria.*¹⁵ (MURPHY, 1990, p. 242)

Esse modo de discurso, que perpassa a narrativa, funciona como um plano separado do eixo narrativo principal em uma dinâmica em *mise en abyme* — “fenômeno [...] de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos” (CEIA, 2017) — criando assim, duas camadas narrativas, cujos efeitos serão retomados adiante, na próxima seção.

DISTOPIA, GÊNERO E TECNOCIÊNCIA

736

Nesta seção, tratarei da interface entre ficção, ciência e gênero na narrativa de Murphy, e, para tal, seguirei pelo viés da crítica que esses três elementos evocam. Em relação à crítica do texto, trata-se de uma distopia instaurada como resultado de um evento apocalíptico, como já apontei. As distopias não são necessariamente ligadas à algum tipo de apocalipse, mas o apocalipse gera distopias. As narrativas distópicas geralmente criticam o presente, ao passo que constroem futuros alternativos não tão confortáveis.

Esses traços se mostram no conto de Murphy em falas da protagonista, tais como:

Ontem, quando as bombas caíram e o mundo acabou, desisti do pensamento científico. A essa distância do local das explosões que arrastaram San Jose, imagino que eu tenha recebido uma dose média de radiação.¹⁶ (MURPHY, 1990, p. 241)

Identifico, neste trecho, o cenário apocalíptico e distópico no qual Katie se encontra sozinha e doente devido à radiação, nessa cidade que havia sido devastada pelas bombas. Diante disso, a tecnociência funciona como crítica ao modo de fazer ciência dos dias atuais (capitalista e patriarcal), que nos leva (nesse futuro alternativo) ao que parece ser uma guerra nuclear que deixa o planeta em meio a destroços, sucata e a suposta eliminação da espécie humana. Nesse elemento, identifico também uma alusão ao mito da fênix¹⁷ no conto, visto que, após a morte deste animal mítico (metaforizada pelo fim do planeta por devastação), ela

15 Trecho original: “*The pseudoscorpion, *Lasiochernes pilosus*, is a secretive scorpionlike insect that makes its home in the nests of moles. Before pseudoscorpions mate, they dance—a private underground minuet—observed only by moles and voyeuristic entomologists[...] I theorize that the male pseudoscorpion is a eager. Among the everyday aromas of mole shit and rotting vegetation, he smells the female, and the perfume of her fills him with lust.*” (p.242, itálicos no original)

16 Trecho original: “Yesterday, when the bombs fell and the world ended, I gave up scientific thinking. At this distance from the blast site of the bomb that took out San Jose, I figure I received a medium-size dose of radiation.”

17 “Na mitologia grega, a Fênix era um pássaro que podia viver por um longo tempo e também podia se regenerar ou renascer das cinzas de seu [sua] antecessor. Algumas fontes dizem que a fênix simplesmente morria e se decompunha antes de renascer, mas outras afirmam que ela entrava em combustão e morria em chamas [...]” Disponível em: <ahref="https://www.greekmythology.com/Myths/Creatures/Phoenix/Phoenix.html">Phoenix:GreekMythology.com - Aug 20, 2018.



renasce das cinzas (ou seja, da sucata que dá origem às criaturas que habitarão a terra). A protagonista decide então “desisti[r] do pensamento científico”¹⁸ (MURPHY, p. 241), e construir criaturas, que acredita, trará algum horizonte utópico para o planeta, como explicita quando comenta suas criações. Tal sentido de futuridade, conforme já apontei anteriormente, ao citar os propósitos que a levaram a decisão de construir as criaturas.¹⁹

Retomando o confronto entre os planos narrativos já descritos acima, saliento como resultado deste conflito a desestabilização do discurso autorizado da ciência com o desmonte do texto científico, calcado na formalidade e objetividade, conforme reconhecemos hoje na literatura científica. Essa forma é transgredida no conto, uma vez que tal discurso torna-se o inverso, ou seja, informal e subjetivo. A ciência, que outrora destrói o mundo, torna-se, nesse novo fazer, mesmo que terminal no tocante à humanidade, a esperança de que esses seres artificiais e criados pela protagonista possam vir a “cuidar” melhor deste mundo que nós, humanos, levamos à destruição.

O viés crítico perceptível no modo distópico pelo qual a ciência em seu fazer tradicional é representada no conto de Murphy está associado a uma visão gendrada do mundo e dialoga com duas vertentes da crítica feminista. A primeira é a já citada Crítica Feminista da Ciência, à medida que esta narrativa dialoga com o pensamento de Sandra Harding (1986) e Donna Haraway (1991), quando ambas as estudiosas associam a necessidade de se pensar novos modos de fazer ciência a questões político-feministas. A segunda é a distopia crítica feminista, e esta se refere ao fato de que as distopias vêm sendo estudadas como um gênero literário que oferece um espaço perceptivelmente favorável a uma crítica à hegemonia masculina na cultura e que pode apontar para horizontes utópicos²⁰.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

737

No conto de Murphy (1990), é evidente a crítica ferrenha ao fazer científico ainda fincado nos modos do capitalismo, do patriarcado e do antropocentrismo, à “*Science as usual*” (HARDING, 1986), que leva ao apocalipse representado na narrativa motivado por armas nucleares. Segundo Moylan (2000), o que diferencia uma obra distópica e uma anti-utópica é o final, gerando um pessimismo distópico ou anti-utópico. Esse autor teoriza, que as narrativas distópicas compõem um pessimismo com finais abertos, criando um potencial horizonte utópico devido a possibilidade de mudança da sociedade figurada; já narrativas anti-utópicas, desenvolvem um pessimismo com finais fechados, visto que, sem possibilidade de mudança social, criticam além da sociedade, o utopismo²¹. “*Love and Sex Among the Invertebrates*” (1990) é um exemplo do pessimismo distópico, pois tem o seu final aberto a novas possibilidades de ser, mostrando novos “protagonistas” para o planeta, criaturas que foram criadas com sucata e apetrechos que sobraram do laboratório, por uma cientista em seus últimos dias de vida acometida pela radiação.

Mesmo após 29 anos da publicação original desse conto, as críticas por ele construídas ainda se mostram atuais e pertinentes, levando-nos a pensar: até que ponto os modos tradicionais do fazer científico são realmente bons para a sociedade, se eles acabam sendo promotores da destruição global? Qual será o próximo passo da evolução para seres humanos e não humanos? Será esse o nosso final? Como mudar esse horizonte distópico? Em seu final aberto, a narrativa de Murphy não nos dá respostas claras, mas possibilita que esses questionamentos sejam evidenciados e age para uma crítica gendrada ao presente, especialmente no tocante ao papel da ciência em suas práticas tradicionais. Assim, o conto abre espaço para que se considere um outro modo de fazer científico, em contrapartida à ciência vigente, o que Harding (1986) denomina de “*successor science*”.

18 Trecho original: “I gave up scientific thinking!”

19 Cf. p. 3, acima.

20 Ver Cavalcanti (2003).

21 Ver Sargent (1994).

REFERÊNCIAS

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1984.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (oegs.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/mise%20en%20abyme/>>. Último acesso em: 14 de setembro, 2017.

FORTUNATO, Pedro. *Uma Micro Utopia na Distopia: A Recusa à Lógica do Canibal em A Estrada, de Cormac McCarthy*. 2016. 22 p. TCC – UFAL, Maceió-AL.

GRAHAM, Elaine. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

Greek Mythology, Phoenix. Disponível em: <<https://www.greekmythology.com/Myths/Creatures/Phoenix/phoenix.html>>Phoenix:GreekMythology.com. Último acesso em: 20 de agosto, 2018.

HARAWAY, Donna Jeanne. *The Haraway Reader*. London: Routledge, 2004.

_____. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: _____. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London/New York: Routledge. 1991. p.149-181.

HARDING, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.

MURPHY, Pat. Love and Sex among the Invertebrates. In: DATLOW, Ellen (Ed). *Alien Sex: 19 Tales by the Master Science Fiction and Dark Fantasy*. London: Graton, 1990.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, 1994, p.1-37.



A AUTORA ROXANE GAY E A TERCEIRA ONDA DO MOVIMENTO FEMINISTA¹

Priscilla Pellegrino de Oliveira²

INTRODUÇÃO

Levando em consideração a história do movimento feminista a partir de manifestações pelo sufrágio e pela igualdade de direitos trabalhistas perante a lei, a partir do século XIX, podemos perceber na literatura de autoras de ficção e não-ficção, a preocupação com as questões femininas no decorrer do tempo.

O que convencionou-se chamar de feminismo é uma visão coletiva de mudança política, um corpo de conhecimento, que busca explicar causas e soluções de opressão contra a mulher. Como observa Jacilene Maria Silva (2019), o termo “onda” simplesmente se refere ao momento histórico em que houve uma eferescência acentuada de determinadas reivindicações por parte das mulheres que debatiam situações que as incomodavam e, assim, agiam para que ocorressem mudanças na sociedade, travando uma luta contra o *status quo*. Cada onda tem suas demandas e seus ideais, baseados nas gerações de mulheres de cada momento específico. Cada onda é marcada por uma diferente geração política. Antes do século XIX não se pode falar em movimento feminista, pois o que ocorriam eram casos isolados de mulheres esclarecidas que buscavam alguma forma de libertação feminina, porém, sem organização em grupos ou associações.

Antes do termo feminismo ser cunhado, falava-se na “questão da mulher”, o que foi, de acordo com a autora Marlene LeGates (2001), um questionamento sobre o fato de que homens sempre estiveram associados à esfera pública enquanto que as mulheres se mantinham atreladas à esfera doméstica, diferença supostamente dada pela natureza, de acordo com o discurso patriarcal. O sistema patriarcal é entendido como a base de toda a opressão feminina em todas as culturas e por todas as correntes do movimento, pois os estudos histórico, filosófico, político e artístico sempre foram dominados pelo discurso masculino.

Estudar o feminismo sob o ponto de vista literário na atualidade é lidar com as discussões relativas a diferenças e semelhanças entre as mulheres. O feminismo contemporâneo entra em um debate sobre a diferença e a diversidade feminina – gênero, classe, raça, etnia, idade, grupo, nacionalidade – havendo diferentes maneiras de experienciar a opressão contra a mulher.

Ao estudarmos a história do movimento feminista, costumamos definir suas gerações históricas em termos de ondas, ou movimentos político-sociais que marcaram uma época dentro da chamada questão da mulher. A primeira onda é considerada como o momento histórico em que as mulheres lutaram pelo sufrágio e por direitos trabalhistas, entre a segunda metade do século XIX e início do século XX. Na segunda onda, a luta foi por direitos em diversas outras áreas, mas principalmente o direito sobre o próprio corpo, especialmente na esfera sexual e reprodutiva, desde o fim da década de 1960 ao início da década de 1980. A terceira onda começa aproximadamente em 1990 com uma amplitude de reivindicações até então deixadas de lado, incluindo o feminismo negro, o de terceiro mundo e o interseccional.

Daí a importância dos estudos feministas nas últimas décadas, pois, como observa a teórica Vera Queiroz: “coube à crítica feminista trazer a questão do gênero à cena do debate desconstrutivista com força de permanência, de modo a redimensionar os enfoques sobre a categoria fundadora na filosofia humanista

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

2 Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

ocidental relativa ao estatuto do sujeito e da subjetividade” (QUEIROZ, 1997, p. 104). Segundo a autora Elaine Showalter, foi a partir daí que as escritoras alcançaram uma escrita “livre”, podendo falar do assunto que lhes convém, porém sem deixar de lado reflexões críticas e sem estabelecimento de argumentos rígidos. (SHOWALTER, 2009, p. 2)

A TERCEIRA ONDA DO MOVIMENTO FEMINISTA NOS ESTADOS UNIDOS

Na década de 1980, houve um *gap* no movimento por conta do surgimento de governos fortes de direita no cenário europeu e norte-americano, a chamada *New Right*, cujos valores morais tradicionalistas e conservadores, principalmente em relação à família, contribuíram para o desgaste do movimento feminista, muitas vezes interpretado como vitimismo e abdicação de responsabilidade. O conservadorismo chamava o feminismo de movimento “anti-família”, cujo objetivo seria destruir a célula familiar, unidade básica da sociedade.

Mudanças significativas na política mundial entre o fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 formaram um campo fértil para uma mudança também importante dentro do movimento feminista. A dissolução dos regimes militares ditatoriais na América Latina, ao longo dos anos 1980, a queda do muro de Berlim, em 1989, e a derrocada da União Soviética, em 1991, foram alguns dos acontecimentos que mudaram a ordem mundial e o comportamento das pessoas. O caso de assédio sexual no governo estadunidense entre Anita Hill e Clarence Thomas aumentou as discussões sobre as desigualdades vividas pelas mulheres no ambiente de trabalho e acadêmico.

740

No início dos anos 1990, autoras como Naomi Wolf (autora de *The Beauty Myth (O mito da beleza)*, 1990), Marilyn French (*The War against Women*, 1992), Kate Roiphe (*The Morning After: Fear, Sex and Feminism*, 1994) e Susan Faludi (*Backlash: The Undeclared War against Women*, 1991) receberam reconhecimento público por suas obras no campo das questões femininas³.

É justamente nesse período, entre o fim da década de 1980 e o início de 1990, que surge a chamada terceira onda feminista, a qual perdura até hoje, com o objetivo de rever conceitos e diferenças promovidos pela segunda onda. A terceira onda abre o leque de discussões sobre a mulher na sociedade, abandonando a posição ideológica de vítima social e abrangendo outras questões tais como cor, nacionalidade, etnia, posição social e diferenças sexuais em que a mulher se encontra. Além disso, critica-se a imagem feminina na mídia e a linguagem usada em definições essencialistas do papel e da função da mulher na sociedade em uma abordagem pós-estruturalista, questionando o que é bom para cada mulher como indivíduo.

Em 1992, onze mulheres concorreram ao senado estadunidense e cinco saíram vitoriosas, todas democratas, inclusive a primeira mulher negra a ser senadora, Carol Moseley Braun. Além disso, 24 mulheres agora haviam sido eleitas para a *House of Representatives*. Foi também nesse ano que Rebecca Walker, filha de Alice Walker, publicou o ensaio *Becoming the third wave*, na revista *Ms.*, lembrando que a guerra não havia acabado, reivindicando o início da terceira onda pela liberdade de mulheres controlarem o próprio corpo e a própria vida.

Foi também nesse ano que houve a fundação da *Third Wave Direct Action Corporation* (renomeada mais tarde por *Third Wave Foundation*) por Rebecca Walker e Shannon Liss, afirmando que seu feminismo explicitamente conecta as questões da mulher com questões de raça, classe e habilidade.

Sendo assim, a terceira onda se inicia buscando o reconhecimento das diversas identidades femininas, compreendendo que as opressões sociais, mesmo que baseadas no sexo, atingem de maneiras diferentes mulheres que se encontram em diferentes condições. A partir daí, o termo interseccionalidade ganha

³ Títulos de livros, filmes e associações em língua inglesa, no texto, não possuem uma tradução oficial para a língua portuguesa.



força dentro do movimento. O termo interseccionalidade havia sido cunhado, em 1989, pela acadêmica Kemberlé Crenshaw. Até então, a questão era tratada como dupla opressão. Heloísa Buarque de Hollanda estava nos Estados Unidos na época e comenta:

Seu argumento partia da existência de infinitas formas de exclusões interseccionais, não apenas relativas às mulheres negras, mas também às deficientes, imigrantes, indígenas e outras variáveis discriminatórias. Nesse sentido, a afirmação do conceito de interseccionalidade seria um instrumento jurídico para promover uma forma de olhar para as múltiplas exclusões articuladamente e fazer justiça de forma mais criteriosa e legítima. (HOLLANDA, 2018, p. 246)

A terceira onda é normalmente descrita por sua capacidade de abraçar contradições e oposições, marcada por uma geração de mulheres mais jovens engajadas no movimento com mais vigor do que as das ondas anteriores, mulheres que cresceram em um mundo já modificado pela segunda onda. Havia agora um comprometimento com multiplicidades, crença de que uma ampla gama de assuntos pode fazer parte do debate feminista. Para combater vários tipos de injustiças, não somente aquelas baseadas no sexo – de desigualdades sociais a ambientais e econômicas. A AIDS também entra na pauta de discussões e desmistificações, assim como o direito ao aborto, tema discutido desde a segunda onda, na década de 1970, em uma discussão que passa pelos campos público – na forma da lei – e privado – a escolha individual. Segundo a pesquisadora Flávia Biroli:

O aborto ganha destaque na agenda feminista (...) no âmbito da defesa da liberdade sexual. O acesso à informação e recursos que permitam que as mulheres escolham se e quando serão mães é, por essa ótica, como na dos direitos reprodutivos, fundamental para uma maior igualdade com os homens. (MIGUEL & BIROLI, 2014, p. 124).

741

Segundo Showalter, na década de 1990, as escritoras já haviam superado as três fases que ela mesma denominou: “feminina”, “feminista” e “da mulher” para atingir o patamar “livre”. Com isso, a mulher está inserida em um estágio em que pode escrever sobre qualquer assunto, não somente sobre a “questão da mulher”. A sororidade não é mais um tema central na escrita feminina. Novos temas ganham força, tais como a ecologia, a identidade nacional, símbolos culturais e mudanças sociais. Ainda de acordo com Showalter, a mulher domina o mercado editorial de ficção nessa década, contando com 70 a 80% do público leitor, inclusive. A literatura de autoria feminina já faz parte do cânone literário, inclusive a literatura feminista.

Essa década conta com liberdade estética e variado público leitor entre as mulheres, com a inserção de novas mídias e formas de circulação de livros, como a *internet*, e novos gêneros literários ganham popularidade. Podemos citar os livros de memórias, a literatura chicana e o gênero gótico, em que o corpo simboliza o lugar do confronto, da dor e da história. Podemos citar exemplos que inclusive ganharam uma versão cinematográfica como *Girl, interrupted (Garota, interrompida)* (1993), de Susanna Kaysen e *Prozac Nation (Nação Prozac)* (1994), de Elizabeth Wurtzel. A globalização e a teoria pós-colonialista marcam as diferenças de poder entre colonizados e colonizadores em elementos como raça, nação, identidade cultural e classe dentro da literatura feminista, como no caso da obra de Julia Alvarez, sobre imigrantes da República Dominicana, *How the García Girls Lost their Accents* (1991).

A partir de então, ocorre ainda a definição de causas que importam às feministas de terceiro mundo: questões de orientação sexual, raça, etnia e classe como elementos determinantes da opressão que vivem. Seria essencial entender suas raízes e seu engajamento com elas, reconhecendo que a noção de *sisterhood* não é fácil, porém é necessário ouvir outros pontos de vista e aprender com quem experimenta a opressão de forma diferente. Há múltiplas vozes no movimento feminista. Feministas de terceiro mundo insistem que a questão da identidade feminina é interseccional e todos os seus aspectos devem ser levados



em consideração, inclusive pessoas transgêneros, por corresponder a mais uma diversidade e diferença na composição da identidade sexual relacionada a questões de gênero. Elas agora estão mais interessadas em examinar as diversas identidades individuais do que a política da identidade de forma geral. A narrativa pessoal é a retórica dominante na terceira onda.

Da mesma forma que na segunda onda, as feministas da terceira onda desejam combater o machismo e a opressão sexista, por isso passaram a fazer parte de organizações já existentes no movimento, assim como o NOW (*National Organization for Women*), nos Estados Unidos, e a criar novas associações, tais como a *Sylvia Rivera Law Project*, criada em 2002, que apoia pessoas transgêneros e intersexuais.

Segundo a autora Rory Dicker, “A terceira onda consiste naquelas de nós que desenvolveram nosso senso de identidade em um mundo estruturado pela tecnologia, pelo capitalismo global, por múltiplos modelos de sexualidade, por demografias nacionais em mudança, e pela vitalidade econômica em declínio”⁴ (DICKER, 2016, p. 125).

Em 2005, um grupo chamado *Hollaback!* foi criado com a intenção de protestar contra assédio nas ruas e tentar tornar espaços públicos lugares mais seguros. A organização conta com a tecnologia no sentido de capturar imagens de assédio em locais públicos e denunciar a situação com provas visuais através de mídias sociais.

Feministas da terceira onda continuam a publicar livros e ensaios a respeito da questão da mulher na sociedade contemporânea. Alguns exemplos são *Female Chauvinist Pigs: Women and the rise of Raunch Culture* (2005), de Ariel Levy e *Bad Feminist (Má feminista)* (2014), de Roxane Gay, além de diversos *blogs* e *websites* direcionados ao tema, tais como *Feministing*, *Jezebel*, *Feministe* e *about-face.org*.

742

Em 2013, as estudantes Annie Clark e Andrea Pino expediram uma reclamação contra a Universidade da Carolina do Norte por seu tratamento em relação a casos de abuso sexual. Elas criaram o grupo *End Rape on Campus* a fim de oferecer ajuda e recursos a vítimas desse tipo de violência e suas famílias. Esse e outros casos de violência sexual contra a mulher deram início a um novo ativismo com o intuito de combater a chamada “cultura do estupro”.

Feministas mais jovens advogam o advento de uma quarta onda do feminismo a partir de 2012, por conta de denúncias contra abusos sexuais e violência contra a mulher em ambientes *online* e o grande número de seguidoras e militantes nesse espaço. Rory Dicker diz não declarar o fim da terceira nem a existência de uma quarta onda, embora reconheça que as mulheres podem se engajar em movimentos feministas através das redes sociais (2016, p. 141). No entanto, essas ativistas continuam a trabalhar para que as mulheres tenham acesso a programas de saúde, principalmente mulheres mais pobres, de cor e transgêneros. Outra questão que continua a fazer parte das preocupações feministas é encontrar um equilíbrio entre trabalho e maternidade, inclusive entre mulheres jovens que ainda não engravidaram e se mostram preocupadas com o futuro. Em 2010, a chefe de operações do Facebook, Sheryl Sandberg, deu uma palestra no TED Talks sobre vida pessoal e trabalho, que levou a um discurso sobre o tema em Barnard College, em 2011, e resultou em um *best-seller* chamado *Lean in: Women, Work and the Will to Lead*, de 2013.

A ESCRITORA ROXANE GAY E A LITERATURA FEMINISTA

A escritora, professora e ativista norte-americana Roxane Gay lançou, como citado anteriormente, um livro de ensaios não ficcionais intitulado *Má feminista*, em 2014. A obra conta com cinco seções: “Eu”, “Gênero e sexualidade”, “Raça e entretenimento”, “Política, gênero e raça” e “De volta ao meu eu”. Em cada uma

4 Tradução livre de citações de DICKER (2016).



dessa partes, a autora relata acontecimentos de sua vida e fala sobre questões que dizem respeito à vida das mulheres em diversas áreas do conhecimento. Sobre o título do livro, explica seus motivos:

Aceito o rótulo de má feminista porque sou humana. Fico confusa. Não estou tentando ser um exemplo. Nem ser perfeita. Nem dizer que tenho todas as respostas. Nem dizer que estou certa. (...) Apenas tento... *tento* apoiar aquilo em que acredito, no intuito de fazer algo de bom neste mundo; no intuito de fazer algum barulho com o que escrevo e, ao mesmo tempo, ser eu mesma: uma mulher que ama cor-de-rosa, gosta de ser bizarra e, às vezes, chacoalhar o esqueleto ao som de uma música que ela sabe – ela *sabe* – ser terrível para a reputação das mulheres (...). Sou má feminista porque não quero nunca ser colocada em um Pedestal Feminista. Dessas pessoas, espera-se que se comportem com perfeição. (...) Considere-me já como criticada”. (GAY, 2016, p. 9)

Em alguns desses ensaios, Gay comenta casos de violência e abuso contra mulheres famosas e relata como foi estuprada na adolescência por um grupo de meninos na escola e o quanto isso acabou com sua autoestima, criticando a cultura do estupro e da violência contra a mulher, a qual ainda faz a vítima se sentir culpada e envergonhada, como se houvesse provocado a situação.

Em outras passagens, a escritora discorre sobre vários assuntos de forma interseccional, pois, obviamente, não há como falar de feminismo sem falar de cor, de etnia e de sexualidade, assim como não há como falar de entretenimento e literatura sem falar de política e sociedade. Essas questões são todas comentadas na obra de forma bem contundente. Gay critica inclusive a própria academia literária enfatizando o quanto o meio acadêmico, e até mesmo a literatura popular, ainda segrega a produção literária entre literatura e literatura produzida “para mulheres”, como se os livros de autoria feminina e sobre as mulheres fossem passatempos e não fizessem parte de uma literatura séria e para o público em geral, como afirma na seguinte passagem:

Quando os homens se tornaram o padrão de referência? Quando coletivamente decidimos que escrever era uma atividade mais digna se fosse assumida por homens? Imagino que tenha sido o “sistema literário” que tomou essa decisão quando, durante muito tempo, os homens dominaram o cânone, e eram aqueles cujo trabalho foi chamado de digno, recebendo, assim, a maioria dos prêmios literários de prestígio e atenção da crítica. (GAY, 2016, p. 176)

No livro, Gay também comenta seu único romance até o momento, intitulado *An Untamed State* (2014), ainda sem tradução para o português, em que narra acontecimentos da vida da protagonista Mireille Duval que, em uma viagem ao Haiti, terra natal de seus pais, onde eles vivem, é sequestrada. Seu pai, Sebastien Duval, abastado empresário e engenheiro haitiano, recusa-se a pagar o resgate e Mireille é estuprada pela gangue de criminosos que a sequestraram até sua soltura, 13 dias mais tarde.

O romance se divide em duas partes que narram a história de amor e convivência familiar entre a protagonista e seu marido e a vivência de seu trauma após o sequestro, além do relato da violência em si. A história assim se divide por ser um antes e depois de um acontecimento traumático marcante.

Outras questões estão presentes na trama, como etnia e nacionalidade. Mireille é de família haitiana, assim como a própria autora, e seu marido Michael, americano. Na convivência entre famílias, Michael é bem aceito por ser um típico americano de classe média, bonito e branco. Já Mireille não é bem aceita pela família do esposo por ser americana e haitiana - filha de imigrantes -, mesmo que de uma família de classe alta. Sua relação com a sogra é conflituosa no início, mas Mireille decide cuidar da mãe do marido quando ela descobre um câncer. Tal cuidado é retribuído após o sequestro de Mireille quando a sogra a ajuda a cuidar de suas feridas emocionais. Esse acontecimento no romance mostra como as mulheres podem

ultrapassar a barreira do preconceito e se ajudarem mutuamente, vivenciando o que pode ser entendido por sororidade.

O realismo do romance o encaixa na essência de desconstrução dos contos de fadas, adaptado para os nossos tempos, em que a princesa tem como antagonista não uma mulher (bruxa, madrasta), mas um homem (o pai, o rei). A parte 1 do romance começa com o título *Happily ever after (Felizes para sempre)*, uma frase que costuma terminar contos de fada romantizados. No romance em questão, porém, o título serve para ser desconstruído ao longo da história que será contada. Nessa sessão, em subdivisões entre cativo e vida anterior ao sequestro, em forma de *flashbacks*, observamos que Mireille tinha um casamento feliz, um filho ainda bebê, uma carreira e toda uma vida nos Estados Unidos, desde o nascimento, com a própria família. Seus pais haviam decidido se mudar de volta para o Haiti, onde passaram a viver em uma mansão, pois seu pai havia enriquecido como engenheiro em solo americano. É justamente diante do portão dessa casa que Mireille é levada pelos sequestradores com uma arma apontada para si diante do marido e do filho.

As cenas do cativo são tensas e cheias de suspense. O pai de Mireille não cede, justificando que pagar o resgate levaria os criminosos a repetir o crime com outros membros da família. Após essa decisão, a sequência de estupros começa e são contadas de forma explícita. Sob as ordens do chefe da gangue, chamado de *commander*, todos os sequestradores violentam e torturam Mireille física e mentalmente.

O ódio à pobreza e à situação do próprio país levam os criminosos a transferirem sua raiva e desprezo por Sebastien para Mireille. Em um momento, Mireille contesta o sequestrador afirmando não ter culpa das mazelas do Haiti. O *commander*, por sua vez, responde que ela era o tipo de pessoa que não fazia nada para mudar a situação, o que seria possível. A ironia é que ambos estavam certos. O medo e o terror tomam conta da história apontando para um final possivelmente trágico. Porém, Mireille é libertada mesmo sem o pagamento do resgate.

744

A outra seção do livro conta com o título *Once upon a time (Era uma vez)* e relata como a personagem principal vive com o trauma e o quanto deseja se libertar dele. A volta para os Estados Unidos e o afastamento do Haiti não a fazem se recuperar das marcas físicas e das dores psíquicas que agora fariam parte de sua vida. Mireille tenta voltar ao trabalho e resiste, no início, à ideia de buscar ajuda médica e psiquiátrica, mesmo sabendo que poderia ter contraído alguma enfermidade ou ficado grávida. Muito debilitada, passa um tempo afastada do marido e do filho, período em que se recupera na casa da sogra. O transtorno pós-traumático nos é mostrado através de pesadelos e fugas desesperadas de um lugar para o outro em uma tentativa de fuga da realidade: sua mente ainda não estava livre.

Ao final da narrativa, Mireille decide viajar mais uma vez para o Haiti para encontrar o pai após um período de fortalecimento psíquico. Mireille desiste de uma vingança percebendo que ainda havia humanidade e bondade dentro de si, mesmo não o tendo perdoado, como podemos notar a seguir: “Quando olhei para seu rosto, tudo o que vi foi um homem velho que fez uma terrível e fraca escolha e tinha de conviver com isso pelo resto de sua vida. Ele não merecia a verdade de como eu morri”. A seguir, Mireille mente e sente-se liberta: “Eu vim aqui para te dizer que te perdoo”⁵ (GAY, 2014a, p. 351).

De acordo com Roxane Gay (2016), a primeira versão da conclusão do romance não tinha um final feliz, porém após receber alguns *feedbacks* sobre a história, percebeu que deveria tornar o fim da história feliz de alguma maneira, ou menos desesperançoso. Assim, a autora oferece às mulheres uma saída para uma situação difícil: em vez de morte, vingança, desespero, separações e tantos outros finais pessimistas, a escritora mostra que é possível, através da literatura e do relato pessoal, retratar a esperança após a vivência de um trauma.

5 Tradução livre de citações de GAY (2014a).



A narração em primeira pessoa possibilita uma sobrevivente de sequestro e estupro relatar sua terrível experiência de forma que ela se torne suportável, funcionando como uma descarga de emoção. Em vários trechos durante o período em que estava em sua “jaula” e após sua libertação, Mireille se define como “ninguém”. Isto é, não conseguia mais se sentir como uma pessoa com identidade.

An Untamed State claramente faz parte da terceira onda do movimento feminista, iniciado nas décadas de 1980 e 1990, vigorando até hoje em um momento mais maduro do feminismo que passa a criticar outros aspectos que giram em torno da opressão da mulher. A autora engloba a questão da violência contra a mulher em diversos aspectos, tais como desprezo, violência sexual e preconceito. Como símbolo dessa questão, no romance, podemos destacar o corpo da mulher, que é alvo de agressão, sendo o estupro um crime de poder e violência, não de sexo propriamente dito. Assim sendo, o título passa a ser entendido como uma metáfora do próprio corpo de Mireille, um “estado não domado”, que mesmo passando pelo sofrimento agudo de um acontecimento brutal, é capaz de sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro de todos os aspectos abordados aqui sobre as características principais da terceira onda do movimento feminista e das duas obras mencionadas da escritora Roxane Gay, podemos afirmar que Gay se utiliza da literatura como voz para as questões feministas, pois como ela mesma afirma acerca do tema:

Para entender o romance feminista, devemos primeiramente entender o feminismo. (...) Um romance feminista, então, é aquele que não só diz respeito explicitamente às histórias e consequentemente às vidas das mulheres; ele também ilumina alguns aspectos da condição feminina e/ou oferece algum tipo de imperativo para mudança e/ou faz uma declaração política corajosa e contumaz aos melhores interesses das mulheres. (GAY, 2014b)⁶

745

Assim, destacamos a importância da militância da autora para o nosso momento histórico e para o movimento feminista, não só no campo literário, mas também político.

REFERÊNCIAS

- DICKER, Rory. *A History of U.S. Feminisms*. Berkeley: Seal Press, 2016.
- GAY, Roxane. *An Untamed State*. New York: Consair, 2014. (Versão Kindle)
- _____. *Má feminista*. Barueri: Novo Século, 2016.
- _____. “Theses on the Feminist Novel”. *Dissent*. Vol. 61, no. 4. University of Pennsylvania, Fall 2014. Disponível em <<http://doi.org/10.1353/dss.2014.0076>> Acesso em 04/07/2019. (2014)
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LEGATES, Marlene. *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*. New York: Routledge, 2001.
- MIGUEL, Luis Felipe & BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.
- SHOWALTER, Elaine. *A Jury of her Peers: American Women Writers*. London: Hachette Digital, 2009.
- SILVA, Jacilene Maria. *Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda*. Recife, 2019.
- WHELEHAN, Imelda. *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to ‘Post-Feminism’*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

.....
 6 Paginação irregular e tradução livre de citação de GAY (2014b).

MULHERES ABORÍGENES: CORPOS VIOLÁVEIS. UMA ANÁLISE DO ESTUPRO EM SORRY, DE GAIL JONES

Rafael Santos de Sousa¹

INTRODUÇÃO

A dominação masculina exercida através de diversos instrumentos e mecanismos simbólicos produz identidades masculinas (ou masculinizadas) e as coloca não apenas positivamente, mas em posição superior às identidades feminilizadas. Estes instrumentos e mecanismos são constituintes de uma forma de violência institucional e sistêmica que autoriza aos sujeitos classificados como superiores um domínio sobre a identidade e sua formação, os direitos legais e sociais, as decisões, os desejos e os corpos dos indivíduos inferiorizados. É dentro deste contexto que, com o aporte teórico de Pierre Bourdieu, Lia Zanotta Machado, Bruna de Lara *et al.*, Robert J. C. Young e Gayatri Spivak, pretendemos produzir uma análise do estupro praticado pelo personagem Nicholas Keenes contra duas personagens aborígenes, Martha e Mary, e seus significados no romance australiano, *Sorry*.

746

As categorias opostas quente–frio, duro–mole, sobre–sob, alto–baixo, público–privado, fora–dentro, direita–esquerda, dominante–dominado, sagrado–mundano, racional–emocional entre outras, são utilizadas por Pierre Bourdieu (2018) como representativos dos gêneros masculino e feminino, respectivamente. Essas classificações são, conforme o pensamento do sociólogo francês, um dos dispositivos sociais utilizados na construção e hierarquização dos gêneros. Elas estão construídas arbitrariamente e conscientemente e são aplicáveis aos caracteres biológicos e sociais fabricados para uma diferenciação entre os gêneros que permita que eles sejam separados como sujeitos agentes dominadores e sujeitos passíveis de dominação.

Essa divisão hierarquizada de gêneros é constituída pela ordem social e, também, é utilizada como uma das estruturas, aparentemente, naturais constituintes dela. As estruturas sociais são apresentadas sob um padrão normatizador que não é senão masculino, sendo este visto como o sujeito-modelo (neutro) do qual o outro feminino se difere e precisa ser assinalado – em oposição ao masculino que o é por si só – (BOURDIEU, 2018, p. 23-24). São as categorias anteriormente elencadas as utilizadas, em muitas tradições culturais, para justificar desde a divisão sexual do trabalho e dos locais onde cada um dos gêneros pode circular e ocupar até a posição em que eles se encontram na vertical linha que determina que homens sempre devem estar acima das mulheres, quer seja nos cargos nos locais de trabalho, nos meios políticos, nos altares religiosos, no ato sexual ou na postura inscrita no corpo, como nos aponta Bourdieu (2018): “a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de pôr-se acima de), nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher” (p.46).

Ainda que possam parecer invisíveis ou serem vistas como um *modus operandi* sutil sob a ótica do senso-comum ocorre de maneira ingênua ou impensada, sendo muito mais um exercício das estruturas do patriarcado a fim de evitar uma tomada de consciência a seu respeito – essa categorização hierarquizada e hierarquizante entre homem e mulher (ou seguindo a tendência do argumento biológico

1 Este artigo foi desenvolvido a partir de parte do trabalho desenvolvido na dissertação de mestrado do autor, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Gomes, vinculado ao PPGL-UFS



patriarcal: macho e fêmea) é uma das primeiras, mais recorrente e intensa forma de regulação, domínio e violência contra o feminino.

Analisamos essa relação do feminino sob o masculino a interligando com a cultura do estupro. Incutido no imaginário social, o pensamento dominador masculino inferioriza a mulher e regula seu corpo mediante classificações arbitrárias sustentadas através de discursos científicos institucionalizados (que em si estão muito imbuídos com esse pensamento dominante de seus observadores e locutores), que naturalizam seus efeitos e fazem com que, dentro de dados contextos, um grupo, primeiro, torne-se social e/ou juridicamente tolerantes a diversas barbáries e atrocidades sexuais cometidas contra determinadas mulheres ou grupos de mulheres, segundo, busque justificar esses atos ou mesmo pratique-os, embora a moral comum e religiosa apresentem-se, ambigualmente, opostas a eles.

Pode-se argumentar a respeito de uma aparente ambiguidade no pensamento patriarcal que ao tempo que demanda vigilância do corpo feminino, autoriza violá-lo; esta, contudo, desfaz-se diante da análise do fato de que, segundo este modo de pensar, o feminino não é se não um artigo a ser utilizado pelo masculino para seu prazer ou lucro. Não obstante as leis judiciais e a moral social e religiosa que condenam a violência sexual, os registros destes casos em todo o mundo continuam sendo altos – seja pelo aumento do número de casos seja pela maior quantidade de vítimas denunciando. Sobre essa perspectiva dúbia, assim escreve Machado:

Ouvidos os apenados, os atos do estupro se fazem parecer como se fossem atos sexuais “comuns”; já que a sexualidade masculina é metaforicamente pensada como a que penetra, a que se apodera do corpo do outro. O discurso dos apenados se assemelha a um “jogo”. De um lado, a afirmação da “transgressão” de uma regra, de uma lei. De outro, a afirmação de que o seu “erro” não deveria ser considerado uma transgressão, já que fizeram o que “todos os homens fazem”, ou o que “todos os homens fazem com prostitutas”, ou o que “*todos os homens fazem com todas as mulheres: elas sempre dizem não, mas sempre querem*”. (MACHADO, 2001. p.6)

747

O discurso dos estupradores ouvidos pela autora é ressonante do discurso comum masculino, em especial, daquele em que o “não” que é visto ora como “um charme”, ora como inadmissível.

O termo “estupro” deriva do latino *stuprum*, que significa “desonra” (em especial a trazida pelo sequestro ou defloração de uma mulher); o verbo “estuprar”, por sua vez se origina em *stuprare*, que era utilizado para o ato de deflorar, violar, forçar ao sexo. De acordo com o *site Online Etymology Dictionary*, a palavra em inglês para “estupro” é *rape*, que encontra sua origem no vocábulo anglo-franco *raper* (“tomar alguém a força”, “sequestrar”), que por sua vez descende do latino *rapere*, que possuía sentido similar, sendo por vezes – embora mais raramente – utilizado para o ato de violar alguém sexualmente.

O ESTUPRO E A DOMINAÇÃO MASCULINA

A identidade masculina é construída através de posições e ensinamentos de que apenas através da dominação e da violência física o homem pode expressar sua afetividade, frustrações e fraquezas (estas devendo ser manifestadas apenas quando se torna extremamente impossível escondê-las) e só assim pode se relacionar com o gênero (ou os gêneros) diferente(s)/oposto(s) ao seu. O pensamento patriarcal é engendrado na mente masculina de modo que, aos homens a sexualidade seja concebida como um ato essencialmente físico e agressivo de conquista, com a finalidade de penetrar e atingir o orgasmo (BOURDIEU, 2018). Os impulsos masculinos em direção a este ato devem se assemelhar aos de um predador que domina sua presa, que passivamente, se deixa devorar.

Este homem como sujeito opressor, que invade, penetra, toma, domina, produz, viola e que, ambigualmente, é o responsável por guardar toda a honra – a sua (a virilidade) e a feminina (a castidade) –

constrói-se pelas estruturas de poder sociais. Estas no decorrer de longos processos de disciplinarização e regulação passam a ser percebidas (quando o são) como naturais ou inerentes ao modo de ser social. É dentro deste contexto que se observa a cultura do estupro. Ainda que estejam conscientes a respeito da violência e imposição as quais seu ato remete, estes homens sentem-se justificados pelo imaginário erótico sexual do patriarcado que transforma o indivíduo masculino em agente e o feminino em objeto do ato sexual (MACHADO, 2001). Ao detentor do falo (física ou simbolicamente sempre presente) erétil, ou potencialmente erétil, é permitido e esperado que como o sujeito do ato sexual subjugu e utilize o sempre disponível corpo objetificado feminino.

Ao contrário da percepção social de que estupro como um ato que visa a satisfação sexual do seu perpetrador ou que esta ação seja movida por puro desejo sexual dele, este abuso deve ser analisado como uma instância da dominação masculina, “um *meio* pelo qual a violência ocorre” (LARA *et al.*, 2016. p.175), ou conforme nos explana Bourdieu: “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro” (2018. p.37). Não apenas o ato que por si só já se configura em extrema violência, mas as maneiras como este ato ocorre e os sujeitos envolvidos nele demonstram a submissão que o agressor, sujeito sexual infringe sobre sua vítima.

O impulso masculino de subjugação do ser feminino expresso pelo ato do estupro é apenas mais uma das manifestações da dominação produzida através dos signos físicos e imaginários socioculturais – a violência simbólica. Através do ato sexual o homem, usando de violência ou não, domina e possui a mulher. Em um comportamento que quando não é extremamente egoísta – alienando os desejos, vontades e prazeres da/o outro a quem penetra –, é sádico e parece obter prazer em provocar dor. Deste modo, o lugar do homem na cama é sobre o indivíduo feminilizado (seja este, mulher ou homem). É o falo que lhe garante este poder, sendo este a parte do homem que penetra o corpo feminilizado e preenche o vazio (ou a “incompletude”) físico deste. Estas posturas denotam os significados envolvidos na agressão sexual, demonstrando como o imaginário patriarcal enxerga “o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.” (BOURDIEU, 2018. p.38)

Quem são, contudo, aqueles a quem o “direito ao estupro” é garantido e quais são os corpos violáveis dentro da cultura do estupro dentro deste imaginário social patriarcalizado? Lara *et al.* (2016) nos ajudam a iniciar a responder essas perguntas, afirmando que o “status da vítima e do agressor é determinante para diferenciar os casos que vão ser esquecidos, justificados e tolerados e os que terão maior repercussão social e despertarão clamor público pela punição do crime” (p.169). Cor, classe social, idade, gênero, orientação sexual, localização geográfica e mesmo o histórico sexual da vítima e do agressor são encarados como fatores decisivos para o julgamento social (e, por vezes, o jurídico) de casos de abuso sexual. Em *Sorry*, são as categorias gênero e raça que transformam as personagens Mary e Martha como corpos passíveis a uma violação por parte do personagem Nicholas, conforme sua perspectiva de homem branco, europeu e intelectual.

Robert C. J. Young, em seu trabalho *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*, utiliza o termo colonial desire (desejo colonial) para denotar o que ele aponta como uma presença de um erotismo por parte do branco dominador, ou marca de sexualidade, no racismo do sexo XIX, em especial em contextos coloniais. Em suas palavras: “A repulsa que escritores normalmente expressam quando descrevem outras raças, particularmente as africanas, é, contudo, frequentemente acompanhada em outros pontos, de igual ênfase, por vezes aparentemente inadvertida, na beleza, atração ou desejo pelo outro racial” (YOUNG, 1995. p.91). Segundo as ideias do teórico pós-colonial britânico, para além de uma beleza estética, uma beleza erotizada encontra-se dentro dos argumentos de discursos racistas coloniais. No mesmo sujeito objetificado no qual o colonizador encontra seu alvo de repulsa, violência e dominação, ele encontra paradoxalmente um alvo de desejo exótico. O autor corrobora com ideias de outros autores e apresenta a



ligação entre raça, cultura e sexo, o que permitiria a criação, dentro do imaginário colonial, de um corpo fetiche – subalternizado e erotizado, desejado e temido, violentado e intocável – aproximando, assim, do que Bourdieu chama de “dominação erotizada” (BOURDIEU, 2018).

Estes estupro cometidos por Nicholas nos levam a uma reflexão sobre como duas categorias hierarquizantes (raça e gênero) são utilizadas para constituir determinados indivíduos como subalternos e de que modo, dentro de uma estrutura de dominação social machista, elas tornam esses sujeitos objetos da dominação erotizada masculina. Embora Nicholas, a princípio, aparente aplicar algum juízo negativo aos seus atos, ele em seguida começa a justificá-los como pertinentes e devidos, graças a sua posição de homem e branco, estando assim autorizado a possuir os corpos femininos que estejam a sua disposição ou não, em particular os corpos aborígenes femininos. Dentre suas vítimas temos três personagens femininas no romance, Stella, Martha e Mary, contudo, nos ateremos a analisar os atos cometidos contra as duas últimas, em razão da posição subalternizada em que elas são colocadas por serem jovens indígenas.

Martha, uma jovem aborígine que tem entre 15 e 16 anos e sobre quem muito pouco além disso é dito, é a segunda vítima de Nicholas – sendo a primeira, sua esposa, Stella, a quem ele estupra na noite de núpcias. Enquanto Stella encontra-se internada em um hospital na cidade de Broome para tratar, o que parece ser, uma depressão pós-parto e sua filha recém-nascida é cuidada pelas criadas dos Trevor em sua casa, Nicholas decide passar alguns meses na casa dos seus vizinhos, onde se encontravam os “adultos racionais” em vez de voltar para “a gritaria e falatório das negras, jogadas e esparramadas no chão de seu casebre, agindo como se fossem donas dele” (JONES, 2007. p.40. Somado ao estupro sofrido e ao silenciamento apresentado pela camada estética do romance, outra tomada de voz é sofrida pela personagem, que após ser vítima dos abusos sexuais, engravida de seu violador e o denuncia, não lhe sendo dado a princípio, contudo, nenhuma credibilidade e sendo mandada embora.

749

Na casa dos Trevors Nicholas descobriu que ele poderia forçar a cozinheira, Martha, e que ela não contaria. Todo homem branco fazia isso; ele se sentiu viril e justificado. A princípio ele pôs a mão sobre sua boca e assistiu seus olhos aterrorizados enquanto ele empurrava com força dentro dela. Ele ameaçou matá-la se ela contasse. Gradualmente, ele se convenceu, contudo, que Martha simplesmente sabia o que fazer; ela acreditava em suas ameaças de morte e com certeza ficaria em silêncio. Nicholas gostava de puxar sua cabeça para trás por seus cabelos embaraçados e sentir que a penetrava até machucá-la. Martha tinha quinze ou dezesseis anos e era uma excelente cozinheira, “boa como qualquer outra em uma casa civilizada”, os Trevors diziam. Quando, alguns meses mais tarde, Vera descobriu que Martha estava grávida, ela foi mandada longe para o sul sem muitas perguntas. (*idem*. p.40-1- tradução nossa)

Ao lado do comunal pensamento patriarcal que relativiza o discurso e posição de vítima do indivíduo estupro, a fala de Vera Trevor denota como o status de Nicholas e o local de inferioridade de Martha inviabilizam, dentro deste pensamento, sua identificação como alguém que estupraria mulheres nativas. A respeito desses mecanismos e discursos que relativizam a culpa do agressor e normalizam o estupro, comentaremos mais extensivamente no capítulo seguinte deste trabalho, por ora, o que queremos chamar a atenção é a respeito do silenciamento que esta personagem sofre.

Mary é a terceira vítima dos estupro de Nicholas narrados no romance. A jovem é descrita como uma jovem de dezesseis anos, alta, de pele cor de bronze e olhos de um preto profundo e detentora de um certo ar de maturidade e autoconfiança (JONES, 2008a. p.59). Ao contrário de Martha, ela é mais desenvolvida ao longo do romance e desempenha um papel de maior importância tanto devido sua relação com a protagonista, sua família e outros personagens quanto em razão do papel que desempenha no assassinato de seu algoz. As agressões sofridas por Mary são narradas nas duas passagens do romance e são presenciadas pela personagem protagonista que as narra:

Perdita levantou e meio-adormecida caminhou para espiar pela porta de seu pai. Nicholas estava machucando Mary. Ela viu a curva das costas de seu pai e ouviu-o grunhindo e batendo, e ela pode ouvir no escuro sob ele o som de Mary chorando em silêncio. (JONES, 2008. p.73)

Quando ela empurrou a porta, o mais silenciosamente que podia, Perdita viu Nicholas no chão, forçando-se brutalmente dentro de Mary. Suas calças estavam em seus tornozelos, acima das suas grandes botas e as coxas marrons de Mary estavam abertas e esparramadas a sua frente. (*idem*. p.205)

Os relatos das agressões cometidas por Nicholas demonstram uma dominação que ultrapassa a categoria gênero e intersecciona com categorias como cor, etnia e origem. É sobre estes aspectos que o estupro colonial precisar ser entendido: uma violência que não é apenas sexual e física, mas ideológica e cultural.

O sujeito da alteridade designado a ocupar os espaços das margens sociais e geográficas é uma das ferramentas construídas a partir de e constituintes do discurso ocidentocêntrico formador do Sujeito do poder. Por mais sofisticado ou problemático que seja seu uso como um construto explicativo, a colonização quase sempre implica uma relação de dominação estrutural e um apagamento discursivo ou político da heterogeneidade do(s) sujeito(s) em questão (MOHANTY, 2017. p.309). Embora cruel para todos os sujeitos colonizados, as estruturas da máquina colonial não operam as mesmas interdições, dominações e violências de maneira homogênea sobre esses indivíduos, embora tentem homogeneizar esses em categorias monolíticas que acabam se tornando violências duplas (ou triplas) para aquelas pessoas que são, socialmente, mais silenciadas, como: mulheres, negros/as, indígenas etc.

Pensemos na sociedade australiana representada na narrativa. Nela temos no “topo” das classes sociais o homem branco colonizador europeu, seguido da mulher branca europeia; abaixo desta temos os sujeitos aborígenes outrificado, e apenas então a mulher aborígine. Se a constituição do Sujeito ocidental ignora as subjetividades femininas, a formação do Outro homogeneiza todos os indivíduos inferiorizados, apagando suas diferenças quanto a gênero, classe e etnia. Em uma cultura, na qual abusos físicos e sexuais contra mulheres brancas são bastante comuns e parcialmente tolerados (dentro do casamento, por exemplo), os cometidos contra mulheres aborígenes são ignorados, silenciados e esquecidos. Estas mulheres são espancadas, estupradas, engravidam e então são enviadas para longe ou presas, onde não poderão mais ser ouvidas. O convite dos estudos pós-coloniais é ir além dos pensamentos do binarismo dos estudos coloniais e sobre os subalternos, que, em grande parte, se detiveram apenas a colocar em oposição as categorias homem-mulher, Sujeito-outro, metrópole-colônia, e observar as complexas e imbricadas relações de dominação que se estabelecem dentro das categorias monolíticas homem, mulher, Sujeito, Outro, metrópole e colônia.

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010. p.66-7)

Com a chegada da polícia, após a morte de Nicholas, os interrogatórios informais se iniciam por Perdita que incapaz de formar as palavras em sua boca, se mantém silente. Em seguida, Mary se declara culpada, o que Stella confirma, narrando com clareza e sucintez sobre sua versão do que ela viu acontecer (JONES, 2008. p.104). Todavia, o que nos é revelado próximo ao final do romance é que a real assassina de Nicholas é, na verdade, sua própria filha e que além delas três, Billy Trevor também testemunhara tudo que ocorrera naquela noite. Billy por ser surdo-mudo fica incapacitado de relatar o que aconteceu, Stella concorda com a decisão de Mary em se declarar culpada a fim de proteger Perdita. A reflexão que nos surge com tal atitude



concerne a maneira como, dentro da narrativa, parece mais conveniente que a personagem aborígene seja enviada para a cadeia no lugar de Perdita que é branca. Não obstante todos os sofrimentos os quais Mary viveu por parte das estruturas do governo imperialista britânicas, por parte de Nicholas e por parte de Stella, alegorizando a violência epistêmica eurocêntrica em seu Shakespeare, considera-se menos danos um período cumprindo pena, dentro da narrativa, para uma jovem negra aborígene que a uma jovem branca filha de britânicos. A proteção de Perdita, a qual Mary parece almejar se apresenta a nós como “uma alegoria da violência geral do imperialismo, a construção de um sujeito colonial autoimolado para a glorificação da missão social do colonizador” (SPIVAK, 2017. p.595). A comunidade feminina formada por Perdita, Mary, Stella e Billy (membro excepcional desta) é neste momento fraturada quando Perdita (alegoricamente pela gagueira e mudez que desenvolve após assassinar o pai), Billy (pela mudez) e Stella (visando proteger a filha, ou a honradez branca da família) concordam com a autoacusação de Mary. Três “vozes” brancas, sendo uma literalmente (Billy) e outra analogamente (Stella) masculina, decidem por cooptar com a prisão de uma “voz” aborígene feminina.

Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme (SPIVAK, 2010. p. 66)

Por mais que reconheçamos e nos encantemos com os artifícios utilizados no romance para demonstrar de que maneira está impossibilitado ao sujeito membro das classes detentoras do poder representar os sujeitos desvalidos deste, admitimos que ocorre, aí, um ato de silenciamento simbólico.

751

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Sorry*, o estupro atinge significados outros, além da violência de gênero, executada pelo sujeito masculino. Os abusos sexuais que Nicholas comete simbolizam não apenas a dominação masculina, mas também a, colonial sofrida pelas mulheres aborígenes, no caso australiano. Eles devem ser lidos para além do ato de um homem, eles são alegorias de atos institucionalizados e com estruturas profundas de um sistema que perdurou por mais de três séculos e que violentou física, ideológica, epistêmica, psicológica e sexualmente inúmeros membros (mulheres, em sua esmagadora maioria) de diversos povos nativos de uma terra em sua invasão colonial – “penetração do espaço vazio em que esta terra se constituía”.

Martha e Mary apresentam-se para Nicholas como corpos abjetos, pelos quais, ao menos não explicitamente, ele não demonstra sentir nenhuma atração. Contudo elas e seus corpos são as vítimas de seu ato de violência. Dentre os corpos inferiorizados, disponíveis ao macho, branco, culto, forte e dominador que ele incorpora em si, em suas perspectivas, são as duas jovens aborígenes seus alvos. Além da posição de dupla (ou tripla) subalternização que elas ocupam, a perversidade psicológica e majoritariamente física de sua ação – “Nicholas gostava de puxar sua cabeça para trás por seus cabelos embaraçados e sentir que a penetrava até machucá-la” (JONES, 2008) – e a escolha dele por elas, nos faz enquadrar o ato do homem como além de um movimento que busca satisfazer de forma violenta e deturpada seus desejos, ou sobrepor-se, punindo e doutrinando o gênero oposto ao seu. As violências que Nicholas comete contra Mary e Martha são, sobretudo, estupros coloniais que visam representar a dominação fetichizada e erotizada do homem branco colonizador sobre o corpo feminilizado e subalternizado aborígene.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018

CHILDS, Peter; WILLIAMS, R.J. Patrick. *An Introduction to Post-Colonial Theory* (1ª ed.). Londres: Routledge, 2014. JONES, Gail. Sorry. Nova York: Europa Editions, 2007

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidades e violências. Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: *Série Antropologia*, n.290. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2001.

MOHANTY, Chandra. *Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais*. Tradução de Maria Isabel de Castro Lima. In: *Traduções Críticas: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017

SPIVAK, Gayatri. *Literatura*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida & Alcione Cunha da Silveira. In: *Traduções Críticas: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017

_____. *Pode o subaltern falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010



A SORORIDADE NA VIOLÊNCIA EM A PRIVATE EXPERIENCE, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE¹

Raquel D Elboux Couto Nunes²

Em *A private experience*³, duas mulheres de classes e culturas diferentes têm um encontro inesperado, por conta de uma rebelião, e estabelece-se entre elas uma relação particular, na qual reconfiguram-se identidades construídas em suas culturas e em seus ambientes. Essa reconfiguração é analisada no contexto do pós-colonialismo, termo aqui entendido segundo Hall (2006, p. 104), não como uma época delimitada, mas como um processo que abrange uma “multiplicidade de conexões culturais laterais e descentradas, os movimentos e migrações”.

Nesse cenário múltiplo de migrações e movimentos, encontram-se embates de diferentes ordens, como culturais, sociais, étnico-raciais, religiosos e políticos.

Para se proteger de um ato violento nas ruas, as duas mulheres têm um encontro numa loja abandonada, a partir do chamado de uma delas, a mulher muçulmana, cujo nome não é revelado, identificada no conto por “a mulher” – “the woman”, com sotaque hauçá. A outra personagem chama-se Chika e é de origem Igbo e cristã. A rebelião é desencadeada por um conflito entre grupos inimigos – muçulmanos hauçás e cristãos Igbo⁴: “Later, Chika will learn that, as she and the woman are speaking, Hausa Muslims are hacking down Igbo Christians with machetes, clubbing them with stones” (ADICHIE, 2010, p. 44). Nesse cenário, as pessoas se misturavam nas ruas, confusas:

753

The streets where she ran blindly, not sure in which direction [...] not sure if the man running beside her was a friend or an enemy, not sure if she should stop and pick up one of the bewildered-looking children separated from their mothers in the rush, not even sure who was who or who was killing whom. [...] and then there was shouting in English, in pidgin, in Hausa, in Igbo. ‘Riot! Trouble is coming, oh! They have killed a man!’ (ADICHIE, 2010, p. 45).

Nesse contexto conflituoso, as diferenças imperam e geram violência. Não obstante suas diferenças culturais e sociais, as duas mulheres se veem numa situação de perigo, e ajudam-se mutuamente. A condição simples da muçulmana é notada por suas vestes – “a long, flimsy pink and black scarf, with the garish prettiness of cheap things”, “the threadbare wrapper on the floor [...] probably one of the two the woman owns” –, adornos de baixo custo – “[...] necklace, probably plastic beads threaded on a piece of string” –, e também por sua linguagem – “[...] this place safe [...] them not going to small-small shop” (ADICHIE, 2010, p. 43-46).

Apesar de sua condição humilde, a mulher hauçá salva Chika, chamando-a para o abrigo e dando-lhe orientações:

1 Agradeço à segunda leitora deste artigo, Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (UFAL), pelas contribuições e pela interlocução.

2 Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Doutoranda em Estudos Literários. Email: rdelbouxnunes@gmail.com

3 O conto encontra-se traduzido para a língua portuguesa como Uma experiência privada, em ADICHIE, Chimamanda N. No seu pescoço. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Neste trabalho, optei por deixar as citações no original, do qual partiram minhas análises.

4 O igbo está associado à etnia do sul da Nigéria. A etnia hauçá relaciona-se ao norte do país, onde a população é muçulmana (BRANDÃO, 2018).



Chika's hands are trembling, her calves burning after the unsteady run from the market in her high-heeled sandals. She wants to thank the woman for stopping her as she dashed past, for saying "No run that way!" and for leading her, instead, to this empty store where they could hide (ADICHIE, 2010, p. 43).

Esse salvamento desestabiliza a relação hierárquica e conflituosa entre as duas mulheres, conferindo à mulher muçulmana o caráter de detentora do saber e do poder, o que Chika reconhece: "Thank you for calling me. Everything happened so fast and everybody ran and I was suddenly alone and I didn't know what I was doing. Thank you" (ADICHIE, 2010, p. 44).

Chika não domina a situação nem tem familiaridade com o perigo, sendo advertida pela mulher hauçá sobre o momento adequado para sair: "'I must go,' Chika says. [...] 'Outside is danger'" (ADICHIE, 2010, p. 52). Chika não segue as instruções de permanecer no abrigo, mas logo percebe que a mulher hauçá estava certa. Precisa da ajuda dela novamente para entrar na loja abandonada: "[...] the heat from the burned body is so close to her, so present and warm that she turns and dashes back toward the store [...], she keeps rapping until the woman opens it. [...]"

É acolhida novamente pela muçulmana, que cuida de seu ferimento: "She wets one end of her scarf at the tap and cleans the cut on Chika's leg, then ties the wet scarf around it, knotting it at the calf" (ADICHIE, 2010, p. 54). Quando detém o saber e o poder de salvar a si mesma e à estranha, a mulher hauçá torna-se agente.

Butler (2008) considera a agência uma prática de ressignificação imanente ao poder de fazer, com a variação de repetições como novos meios de inteligibilidade cultural. Nesse sentido, a agência não é um atributo dos sujeitos, mas sim uma característica performativa de significado político. Quando o sujeito se torna resistência ele se constitui agência (FURLIN, 2013). A mulher muçulmana hauçá, pobre e iletrada, inferior do ponto de vista cultural e social à mulher cristã Igbo, de família abastada e instruída, subverte essa hierarquia e torna-se detentora do poder e do saber, resistindo à violência e protegendo a si mesma e à estranha.

754

Butler (2008) situa a agência na performatividade, que ocorre quando o sujeito não obedece às configurações identitárias impostas por normas sociais. Assim, há uma contestação e uma subversão de hierarquias. Na situação particular no esconderijo no conto de Adichie, as identidades das mulheres são transformadas.

Nessa reconfiguração das identidades nas tensões da contingência da violência, há uma alternância de poder. Spivak (2010, p. 58) considera que a subalternidade de um grupo em relação a outro não é fixa, podendo variar conforme a posição: "a mesma classe ou elemento que era dominante em uma área [...] poderia estar entre os dominados em outra".

Nessa alternância de poder, as duas mulheres do conto de Adichie usam seu conhecimento para se protegerem e se cuidarem mutuamente, numa espécie de zelo maternal. A mulher hauçá auxilia Chika a encontrar abrigo e a permanecer nele o tempo necessário, e cuida do ferimento de sua perna; Chika examina os seios da mulher hauçá, que estavam rachados, dando-lhe instruções com base em seus conhecimentos:

[...] the woman pulls up her blouse and unhooks the front clasp of a worn black bra [...] 'burning-burning like pepper' [...] 'Your nipples are dry, but they don't look infected. After you feed the baby, you have to use some lotion. And while you are feeding, you have to make sure the nipple and also this other part, the areola, fit inside the baby's mouth' [...] " (ADICHIE, 2010, p. 49-50).

Brandão (2018) observa que esse encontro entre as duas mulheres se dá também por meio da integração de seus corpos, o que contrasta com a violência e as tensões de duas etnias inimigas.



Em meio às tensões da situação, é relevante analisar o processo da colonialidade, uma vez que esse processo transcende as particularidades do colonialismo histórico e não desaparece com a independência ou descolonização (QUIJANO, 2005). O colonialismo representa a dominação político-econômica de alguns povos sobre outros. Já a colonialidade, como advento do colonialismo, é a “mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial [...] sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu” (COSTA, 2012, p. 5).

No contexto do conto, podemos considerar que o cristianismo, advindo do processo de colonização europeia, ainda tem efeitos sobre os povos, num processo de colonialidade, assim como o pensamento e cultura da Europa, de forma geral. Chika traz consigo um rosário de prata, que é ícone do cristianismo, e seus pertences refletem o eurocentrismo – “[...] an original one [Burberry bag] that her mother had bought on a recent trip to London” (ADICHIE, 2010, p. 43), “She [Chika] touches the finger rosary that she still wears [...]” (ADICHIE, 2010, p. 52). Porém, a despeito de sua superioridade intelectual, social e econômica, Chika se encontra, perante a mulher hauçá, em situação vulnerável, pois é a muçulmana quem detém o conhecimento sobre o perigo do lado de fora, apesar de ser também vitimizada pela violência: “Every time when they are rioting, they break market” (ADICHIE, 2010, p. 49).

Por sua vez, Chika não tem noção do que pode acontecer e do que deve fazer, como se nota em “I hope they will not destroy market stalls” (ADICHIE, 2010, p. 49), e em “Riots like this were what she read about in newspapers. Riots like this were what happened to other people” (ADICHIE, 2010, p. 47).

A palavra “other” corrobora a condição de alteridade⁵ que pessoas do grupo da mulher hauçá eram percebidas por Chika. A alteridade é gerada pelo processo de colonização e subsequente colonialidade. Ao identificar a colonialidade e questioná-la, questionamos também a naturalização das experiências, identidades e relações históricas (SANTOS; MENEZES, 2013). A alteridade atribuída à cultura da mulher hauçá pelo eurocentrismo é questionada no novo espaço onde as duas mulheres permanecem por um tempo.

Esse novo espaço pode ser considerado uma heterotopia⁶, o “outro-lugar”, conforme Foucault (2013, p. 20-21), como o “contraespaço”, um lugar “fora de todos os lugares”, um dos chamados “espaços absolutamente outros”, que não permanecem constantes, e que reúnem incompatibilidades. Diante da cruzeza da violência que se instala, as incompatibilidades entre as duas mulheres são apagadas, e elas encontram refúgio comum. Segundo Brandão (2018), esse encontro subverte a ideologia opressora de povos de crenças diferentes.

A cruzeza dessa opressão e dessa violência que se instala é descrita de forma impactante, explicitando a natureza étnica e religiosa dos conflitos:

Later, she will see the hulks of burned cars, jagged holes in place of their windows and windshields, and she will imagine the burning cars dotting the city like picnic bonfires, silent witness to so much. She will find out it had all started at the motor park, when a man drove over a copy of the Holy Koran that lay on the roadside, a man who happened to be Igbo and Christian (ADICHIE, 2010, p. 45-46). [...] She will listen to BBC radio and hear the accounts of the deaths and the riots – ‘religious with undertones of ethnic tension’ the voice will say. And she will fling the radio to the wall and a fierce red rage will run through her at how it has all been packaged and sanitized and made to fit into so few words, all these bodies. (ADICHIE, 2010, p. 53-54).

5 Nos estudos pós-coloniais, o termo se refere à noção da “diferença”, à qualidade de ser “diferente”, quando se analisa a identidade do império e a identidade do colonizado (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1999). Podemos considerar que, no processo de colonialidade gerado pelo eurocentrismo advindo da colonização, as culturas não europeias são o “Outro”.

6 Brandão (2018) faz uma análise aprofundada do conto a partir do viés foucaultiano.

O refúgio que as mulheres compartilham é a loja abandonada, espaço que pode ser visto como um oásis, uma espécie de “ilha”⁷ que as isola do perigo. É nesse espaço que se dá a união das diferentes, e se estabelece a sororidade. Segundo Penkala (2014),

o termo sororidade tem origem no período pós medieval, na palavra sorōritās (do Latim Renascentista) e do termo em latim para irmã, soror. Nos EUA, muitas freiras ainda usam soror para se designarem, com o mesmo sentido que se usa irmã, no português, como sinônimo de freira. Também nos EUA, as organizações femininas de universitárias são chamadas sorority como sinônimo de *sisterhood*, termos para os quais o português é neutro (irmandade) ou masculino (fraternidade).

Adrienne Rich (1999) refere-se à sororidade, citando Virginia Woolf: “As a woman, I have no country. As a woman, I want no country. As a woman, my country is the whole world.”⁸ *No conto de Adichie, a sororidade transcende questões étnicas, sociais, econômicas e culturais, aproximando as duas mulheres que buscam sobreviver um ataque violento. Pode-se dizer que é formado um “pacto ético” com um propósito comum, para preservar e estimular mútua proteção e solidariedade (PENKALA, 2014), bem como garantir condições de sobrevivência, bem-estar e cooperação. Rich (1999) trata a sororidade também entre mulheres na prisão que, com um objetivo comum de proteção, formam um vínculo solidário.*

De certa forma, a loja abandonada pode ser entendida também como uma espécie de prisão. Paradoxalmente, essa “prisão” salva as duas mulheres da morte. Ao mesmo tempo que é um oásis onde a sororidade dilui as diferenças entre as mulheres, a loja é também uma prisão onde elas se veem confinadas em razão do risco nas ruas.

756

Com a sororidade e o objetivo de sobrevivência em comum, as diferenças entre as mulheres na loja abandonada se tornam mais rarefeitas. Nas ruas, com a morte dos corpos, quaisquer diferenças são apagadas: “She will look at one of the corpses, naked, stiff, facedown, and it will strike her that she cannot tell if the partially burned man is Igbo or Hausa, Christian or Muslim, from looking at that charred flesh” (ADICHIE, 2010, p. 53).

Em meio a essa situação de alto risco de morte, as duas mulheres auxiliam-se mutuamente, e suas diferenças são diluídas, uma vez que seus pontos comuns – a humanidade e a vulnerabilidade – as aproximam. Conforme apontado, esse espaço da loja abandonada, em que se dá essa aproximação entre elas, configura-se como heterotopia, uma vez que justapõe “em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Suas incompatibilidades, por exemplo, a religiosa, são diluídas, havendo um respeito e preocupação mútuos: “The woman wipes her eyes with one end of her blouse. ‘Allah keep your sister and Halima in safe place,’ she says. And because Chika is not sure what Muslims say to show agreement – it cannot be ‘amen’ – she simply nods”. (ADICHIE, 2010, p. 51).

Essa diluição das diferenças faz uma crítica a um sistema que segrega com base em religião, classe, etnia e outras intersecções. O conceito de interseccionalidade é relevante, pois os diferentes eixos identitários são variáveis e contextuais. É preciso considerar questões de raça, gênero e classe social e suas interseções, mantendo em mente que essas categorias, na perspectiva interseccional, “não são esferas distintas e isoladas de experiência” (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 671), mas sim existem “por e através de relações contraditórias e conflitantes entre si”.

7 Brandão (2018) analisa vários contos de Adichie (2010), apontando que, em *A private experience*, “o espaço insular, pequeno e empoeirado, onde as duas mulheres se abrigam é um espaço heterotópico, no sentido de seu acolhimento de duas pessoas que, em outras circunstâncias, jamais teriam sequer trocado olhares”.

8 Rich revela, na mesma entrevista, ter feito uma autocrítica, considerando posteriormente que a sororidade não pode ter um caráter universal. No entanto, a citação para o conto em tela é relevante, uma vez que a proximidade das duas mulheres se dá por um vínculo comum e apaga, de certa forma, suas diferenças, em nome de um objetivo maior – a sobrevivência.



A interseccionalidade denota “efeitos complexos, irreduzíveis, variados e variáveis que advêm quando eixos de diferenciação múltiplos – econômico, político, cultural, físico, subjetivo e experiencial – se interseccionam em contextos historicamente específicos” (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 662-663). No conto em tela, interseccionam-se eixos identitários das personagens, como religião, etnia, classe social e cultural, conforme já apontado.

Assim, pode-se dizer que o encontro entre as duas mulheres promove uma crítica contra a colonialidade e o colonialismo, e as intersecções distintas dos eixos identitários – cultural, social, étnico – contribuem para uma nova maneira de perceber o mundo.

Essa nova perspectiva ocorre no âmbito do contexto das personagens, que veem suas vidas modificadas a partir do encontro, e do ponto de vista da análise literária, que promove uma crítica da cultura.

Essa crítica, que se dá com a análise da sororidade entre as personagens e da reconfiguração identitária advinda das intersecções, é representativa de uma resistência política. Dessa forma, a análise da experiência das duas mulheres no conto de Adichie tem implicações sociais e políticas. Como ela se dá no âmbito privado de uma loja abandonada, podemos dizer que o privado se torna político.

O esconderijo em que se transformou a loja abandonada tem um caráter privado, pois lá as mulheres encontram refúgio e privacidade para se protegerem do conflito nas ruas. Esse privado, no entanto, também pode ser estendido para o âmbito da relação que se dá entre as duas mulheres – há entre elas um respeito mútuo às diferenças que as separam – uma entende que a outra provém de cultura e etnia diversas. Mesmo assim, elas estabelecem um código tácito de respeito mútuo – Chika se cala diante do choro da mulher muçulmana, apesar de não ter familiaridade com esse tipo de lamento silencioso:

The woman starts to cry. She cries quietly, her shoulders heaving up and down, not the kind of loud sobbing that the women Chika know do, the kind that screams *Hold me and comfort me because I cannot deal with this alone*. The woman's crying is private, as though she is carrying out a necessary ritual that involves no one else (ADICHIE, 2010, p. 51).

757

Nessa esfera privada, portanto, podemos ler a contestação de hierarquias e de discriminações com base política, religiosa, social e étnica. Assim, o privado torna-se político, o que é recorrente em críticas de cunho feminista.

Por conta do embricamento da teoria feminista com os estudos culturais, são pertinentes as reflexões de Bhabha (2010), a respeito de hibridismo e tensões no mundo pós-colonial multicultural. Para o teórico, as formas resultantes do contato entre culturas são construídas nessas tensões. Também o autor defende o desfazimento da hierarquia entre culturas, contestando a oposição civilizado/primitivo.

O eurocentrismo advindo do colonialismo e do processo de colonialidade impôs, por muito tempo, o binarismo civilizado/primitivo. Spivak (2010) aponta que o interesse do império era manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como sujeito, numa perspectiva hegemônica, que produziu o Outro da Europa. Esse Outro, relegado às margens, foi submetido a uma violência epistêmica, como se fosse “a sombra do Eu”. (SPIVAK, 2010, p. 46-47).

Com o avanço dos estudos pós-coloniais e pós-estruturalistas, os grupos considerados como “o Outro” da cultura eurocêntrica foram ganhando mais espaço, e as hegemonias foram sendo contestadas. Essas contestações promovem a resignificação cultural e política dos sujeitos. Dessa forma, o poder se reconfigura e hierarquias construídas culturalmente são refutadas. Pode-se considerar o encontro entre as duas mulheres no conto de Adichie como uma refutação a uma hierarquia pré-construída.

O lenço da mulher hauçá pode ser lido como uma metáfora dessa refutação e das mudanças proporcionadas pelo encontro entre as duas mulheres. Utilizado primeiramente pela mulher muçulmana para rezar, serve depois para fazer curativo em Chika:



The woman clumsily washes her hands and face at the tap, then removes her scarf from her neck and places it down on the floor. Chika looks away. She knows the woman is on her knees, facing Mecca [...] (ADICHIE, 2010, p. 52); She [the woman] wets one end of her scarf at the tap and cleans the cut on Chika's leg, then ties the wet scarf around it, knotting it at the calf (ADICHIE, 2010, p. 54).

Mais adiante, quando é chegado o momento de sair do abrigo, Chika pede à mulher hauçá se pode ficar com o lenço:

Now, Chika unties the scarf from her leg, shakes it as though to shake the bloodstains out, and hands it to the woman. "Thank you." "Wash your leg well-well. Greet your sister, greet your people," the woman says, tightening her wrapper around her waist. "Greet your people also. Greet your baby and Hailma," Chika says. [...] But now, she turns to the woman and adds, "May I keep your scarf? The bleeding might start again." (ADICHIE, 2010, p. 55-56).

O lenço, assim, é representativo primeiramente da religião muçulmana, um dos eixos identitários da mulher hauçá. Ao aplacar o sangue de Chika, o lenço é representativo da sororidade que se estabelece entre as mulheres, apagando diferenças étnicas, sociais e culturais. Ao levar consigo o lenço, Chika carrega no objeto o símbolo e lembrança dessa experiência que desestabilizou a hierarquia e as identidades construídas no pensamento binário eurocêntrico que coloca certos grupos na alteridade.

Podemos ver no conto uma crítica à cultura que segrega e oprime, e um desejo de igualdade, fraternidade e sororidade entre pessoas de culturas e origens diferentes. Tal desejo motiva a esperança e provoca reflexão em nós, como, por exemplo a reflexão de Chika ao final do conto: "She [Chika] will stop to remember that she examined the nipples and experienced the gentleness of a woman who is Hausa and Muslim (ADICHIE, 2010, p. 55).

Ainda nos dias de hoje nota-se a perpetuação de processos construídos e naturalizados nas relações de poder. A literatura nos ajuda rever conceitos, relativizar, pensar criticamente e rejeitar conclusões definitivas.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. A private experience. In ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The thing around your neck*. New York: Anchor Books, 2010, p. 43-56.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key concepts in post-colonial studies*. Routledge: London, 1999.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 2010.
- BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. Não sou uma mulher? Revisitando a interseccionalidade In BRANDÃO, I. F. O.; CAVALCANTI, I.; COSTA, C.; LIMA, Ana C. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas*. Maceió: Edufal, 2017. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 661-684, 2017.
- BRANDÃO, Izabel F. O. Chimamanda Ngozi Adichie: contornos feministas e de solidariedade na ficção de uma autora contemporânea. In CARVALHO FILHO, Silvio A.; NASCIMENTO, Washington S. (Orgs.) *Intelectuais das Áfricas*. Campinas: Pontes, 2018.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. Abingdon: Routledge, 2008.
- COSTA, Claudia de Lima. *Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade de gênero e a descolonização do saber*. Portuguese colonial studies, n. 4, 2012.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades de mediações culturais*. Tradução de Adelaine Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.



FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FURLIN, Neiva. *Sujeito e Agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social*. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 395-403, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/32198> Acesso em 20/07/2019.

PENKALA, Ana. *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black*. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/13_dossie_04_artigo_penkala.pdf Acesso em 20/07/2019.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em 20/07/2019.

RICH, Adrienne. Rich's 1994 interview from The Progressive. January 1994. The Progressive, Madison, WI, 1999. Disponível em: https://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/rich/progressive.htm Acesso em 20/07/2019.

SANTOS, Boaventura; MENEZES, Maria (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.





“BELA, RECATADA E DO LAR”: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM MÊMORIAS DE MARTA E A MULHER HABITADA

Rebecca Falcão Serrão¹

INTRODUÇÃO

A transição ocorrida no mundo em diversos setores, permitiu um olhar mais abrangente relacionado a mulher e o papel que esta desempenha na sociedade. Teve início na Revolução industrial, um processo de origem econômica que foi responsável por mudar o mundo de forma significativa, possibilitando consequências em diversos lugares (HOBSBAWN, 1979).

Assim, as mulheres passaram a atuar ativamente nas fábricas como trabalhadoras, o que até então ainda não havia sido possível. A partir deste momento, as mulheres saíram da esfera privada e passaram a atuar também na esfera pública.

As mulheres poderiam trabalhar somente em casa e assuntos relacionados ao lar, posteriormente alcançaram um direito que foi essencial e modificaria a história dessa classe.

No século XIX, temos o surgimento do feminismo, um movimento que apareceu com a finalidade de dar vez a quem teve sua voz sufocada. Sendo assim, um marco no século em questão e dando início a busca por igualdade do gênero feminino.

No Brasil, se destaca a escritora Julia Lopes de Almeida, considerada uma mulher revolucionária. Fato relacionado com a identificação do padrão de dominação masculino no século em questão evidenciado e representado pela escritora em sua obra.

O século XX surgiu para modificar a sociedade de forma mais profunda ainda. Houve um crescimento econômico incomparável, avanço científico, entre outros aspectos, os quais consequentemente trouxeram mudança no comportamento humano.

Cem anos depois uma outra escritora aparece abordando uma temática semelhante, na Nicarágua. A escritora discute em seu trabalho a identidade de gênero, o modelo tradicional vigente na época e as mudanças sensíveis ocorridas.

Sendo o objetivo principal desta pesquisa comparar a temática na escrita de duas autoras que escreveram no século XIX e XX, Júlia Lopes de Almeida e Gioconda Beli, respectivamente; será realizada uma breve contextualização acerca da vida das escritoras. Pois, o contexto histórico será de extrema relevância na compreensão dos temas por elas abordados. Dessa forma, pretendemos colaborar com um pensar crítico relacionado ao tema em questão. Então, a representação da mulher será discutida nos períodos previamente mencionados, e aspectos como comportamentos, atitudes, espaço, direitos, entre outros serão apresentados com a finalidade de evidenciar o padrão social da mulher nos séculos XIX e XX. E assim, pretendemos atingir o foco desta pesquisa aproximando as temáticas das escritoras, mais especificamente o papel de suas personagens.

¹ Graduada em Língua inglesa (UFPA); Mestranda em Estudos literários (UFPA); Integrante do grupo de pesquisa em estudos oitocentistas GPEO E-mail: refalcao7@gmail.com



Para Nitrini (1997), o conceito de influência para Aldridge colabora na exposição dos motivos pelos quais um escritor expressa pensamentos ou sentimentos de uma forma específica. Nesse caso, as duas autoras em foco, Júlia Lopes de Almeida e Gioconda Belli, expressam pensamentos relacionados ao não conformismo dos padrões sociais na época em que viveram. Nitrini (1997 apud ALDRIDGE, 1963). “A literatura comparada é um ramo da história literária: é o estudo das relações espirituais entre as nações” Carvalho (2006 apud CARRÉ, 1956).

Nesse estudo, utilizamos a referência bibliográfica (LAKATOS, MARCONI, 2007), com a finalidade de estabelecer um discurso historiográfico e possibilitar uma relação de aproximação entre as duas obras, estabelecendo assim a análise comparativa. Após, pretendemos contribuir com os trabalhos relacionados a literatura do século XIX e XX, especialmente aqueles relacionados com a temática mulher e auxiliar assim na divulgação das obras de Júlia Lopes de Almeida e Gioconda Belli.

AS ESCRITORAS JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E GIOCONDA BELLI

No Brasil a quantidade de romancistas e escritoras no século XIX era bem reduzida, tendo em vista o limitado espaço que as mulheres possuíam na sociedade. Nesse período, podemos destacar a escritora Júlia Lopes de Almeida que de acordo com Luca (1999), foi considerada a escritora mulher mais importante da época, no período posterior a Machado de Assis.

A escritora Júlia Lopes de Almeida se destacou como romancista no Brasil nos séculos XIX e XX, entretanto, suas obras alcançaram uma notoriedade maior no sistema atual, já que no século XIX os escritores de romance do sexo masculino ficavam mais em evidência, pois as mulheres ganharam o direito de escrever tardiamente. Os recursos estilísticos utilizados pela escritora abordavam temáticas do universo feminino, que eram por vezes contrárias ao casamento, podem ser tomadas como um elemento bastante inovador no contexto em que foram escritas e publicadas suas obras.

Júlia Lopes de Almeida nasceu no dia 24 de setembro de 1862 no Rio de Janeiro. Sobre sua carreira, sabe-se que começou a trabalhar aos 19 anos na *Gazeta de Campinas*, em uma época na qual a participação das mulheres no âmbito intelectual era bem rara. Assim iniciou, e criou diversos outros trabalhos, o que possibilitou que a escritora fosse reconhecida fora do Brasil. A autora defendia a educação feminina, o divórcio, entre outros temas, em suas obras. Para SILVA (2014, apud BATISTA, 2012) o que se esperava ao ler suas obras era identificar o conformismo diante da sociedade e do padrão de dominação masculino, entretanto, ela defendia os direitos das mulheres brasileiras à formação educacional. É possível perceber, analisando vida e obra da autora, a temática feminina no interior dos limites sociais estabelecidos naquela época. Júlia Lopes de Almeida utilizava intervenções pouco agressivas em seus livros, garantindo assim que eles fossem lidos por um grande público (SERRÃO, 2018).

Na Nicarágua, a escritora Gioconda Belli foi responsável por fazer ecoar a voz oprimida das mulheres em um cenário feminino latino-americano. Ela utiliza seus textos como forma de incluir as mulheres na sociedade e criar uma rebelião com relação aos direitos do gênero.

Gioconda Belli nasceu em 9 de dezembro de 1948 em Nicarágua, sendo poetisa e romancista. Sabemos que se graduou em Publicidade e Jornalismo, talvez aí esteja a raiz do teor de seus textos. A escritora fez oposição à ditadura do general Anastasio Somoza Debayle e também participou da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), que uma organização clandestina com a finalidade de derrubar o regime somocista. Com atuação tão ativa nas lutas em busca de direitos, a escritora também desempenhou um papel fortemente atuantes em suas obras.

Na construção de seu texto, ela utiliza uma releitura da História social e política do país em que vive. Então, as obras da escritora são relatadas por mulheres que desejam revolução, ou seja, existe a questão

do ser feminino na busca por igualdades de gênero. Vasconcelos (1995), relata a ideia de protesto em escritoras do período:

Desafiando convenções predominantes, suas vozes se levantaram para protestar contra a subordinação feminina, contra os horizontes estreitos e a falta de oportunidades. Como escritoras profissionais, o que por si só já era um desafio aos tradicionais papéis destinados à mulher, era natural que essas romancistas se colocassem contra as restrições que limitavam a vida das mulheres” (VASCONCELOS, 1995, p.98).

Portanto, é possível perceber a importância de revisitar obras e escritoras que foram, de certa forma silenciadas. E assim contribuir para possibilitar uma maior notoriedade no cenário de busca por emancipação e igualdade entre homens e mulheres e não mais uma segregação entre os gêneros. Podemos observar essa temática em ambas as obras, que estão inseridas em países e épocas diferentes. O que nos sugere um diálogo historiográfico entre as duas obras.

De acordo Cionarecu, o conceito de influência consiste no resultado de arte que se dá de forma autônoma em uma relação de contato, entre o emissor e receptor. Ou seja, existiram manifestações de pensamentos aproximados e de ordens diversas. Para Aldridge, influencia seria algum elemento na obra de um autor, que talvez não existisse se ele não tivesse lido a obra de um outro autor que revelou seus pensamentos em um período anterior. Nitrini (1997 apud CIONARECU. 1964;1966). Podemos compreender que as obras caminham juntas na busca por dar visibilidade ao sexo feminino.

A FIGURA FEMININA NO SÉCULO XIX E XX

762

Para Shteir (1986), “autores dos séculos XIX e XX proporcionaram elementos substanciais relacionados à vida das mulheres na história e também na literatura” (SERRÃO, 2018, p. 6). Nesse período, a principal função da mulher era cuidar dos afazeres do lar, sem atravessar essa esfera.

Wollstonecraft (2016), aborda um aspecto intrigante relacionado a natureza física e afirma que as “fêmeas” são inferiores aos “machos”. Esse fato pode possivelmente explicar que as mulheres são dependentes dos homens em vários aspectos. Sendo assim, a mulher era vista como um ser a parte da sociedade e o qual deveria aceitar tudo aquilo que lhe fosse imposto.

A principal função da mulher era cuidar da casa e dos filhos, portanto elas deveriam ser mulheres do lar. Para Hughes (2014), o fato de o gênero feminino possuir grande influência em casa, foi utilizado como argumento para não lhes dar o direito ao voto. Várias eram as causas na sociedade do século XIX que contribuíam para tornar as mulheres escravas, paralisando-as assim de tentar modificar aquela situação. “Uma, talvez, que de forma silenciosa faz mais mal do que todas as restantes é a indiferença delas à ordem” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 43).

Para Zinani (2014), o processo de territorialização pode estar diretamente relacionado as funções desempenhadas por homens e mulheres, pois desde os tempos pré-históricos, era tarefa do homem sair para caçar alimentos, enquanto a mulher permanecia no abrigo, cuidando da cria. Esse fato delimitou a instituição do espaço privado como “domínio feminino” e o “espaço público” como sendo domínio do homem.

Como consequência disso restou às mulheres tarefas domiciliares e a produção restrita de uma literatura vista a margem da sociedade. Já “o homem foi à luta, educou-se, progrediu, dominou a natureza, os meios de produção e a mulher, estabelecendo sua supremacia” (ZINANI, 2014, p. 193).

Dessa forma, o papel da mulher era condicionado ao lar, esse era o lugar o qual ela deveria pertencer. As atividades desejáveis às mulheres eram aquelas que seriam uteis nesse domínio, ou seja, pintura, música, desenho, costura, entre outras. A mulher deveria ser a cuidadora do lar e conseqüentemente desenvolver



tarefas relacionadas ao âmbito domiciliar. Sendo assim, a força do corpo e da mente eram sacrificadas em detrimento das habilidades domiciliares e da atenção demasiada a beleza feminina. Para Zolin (2011, apud BOURDIEU, 2005, p. 98):

Chama de “dominação masculina”, uma estrutura social estabelecida ao longo da história da humanidade e “naturalizada” de acordo com os interesses da ideologia dominante responsável por sua construção, na qual a figura masculina impõe seu desejo, suas regras, seu pensamento que, via de regra, submetem a mulher, desconsiderando-lhe a capacidade de discernimento acerca dos valores circundantes.

Então, o papel da mulher foi construído e definido como inferior. Por esta razão as mulheres têm buscado a igualdade entre os gêneros. “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1980, p.99)

Dessa forma, é possível perceber que a relação entre homem e mulher foi marcada pela dominação do primeiro sobre o segundo, ao longo da história. Para (MAIA; MAIA, 2011, p. 480), “a história das mulheres é, na sua maior parte, marcada pelo silêncio, já que durante muito tempo elas foram consideradas agentes secundários da História e, portanto, não tiveram oportunidades significativas para construí-la”.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM MEMÓRIAS DE MARTA E MULHER HABITADA

Para Lauretis (1992, p. 24): “o gênero, como representação e como auto representação é o produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”.

763

Nesse sentido, se torna relevante revisitar as obras Memórias de Marta de Júlia Lopes de Almeida (1888) e A mulher habitada (1988), de Gioconda Belli. Pois, essas obras apresentam aspectos relacionados e condizentes com a proposta da pesquisa.

Os romances analisados revelam personagens que quebram com o padrão de submissão sofrido pelas mulheres. Marta e Lavínia representam personagens fortes, que não aceitam o padrão de dominação sob as mulheres e se destacam por isso. Nesse tópico traçaremos um paralelo entre as duas personagens com a finalidade de ver elementos que as aproximam mesmo e épocas e espaços diferentes.

Em Memórias de Marta, é possível perceber que a história é narrada pela própria protagonista que possuía 13 anos, por esta razão não temos muitas descrições da sua personalidade e outras características. Marta levava uma vida confortável e tranquila até a morte de seu pai, o mantenedor da casa, assim como era evidenciado no esquema patriarcal da época. O conceito de memória é construído a partir da capacidade visual e a sugestão da imaginação, e para Halbwachs (1968), é difícil afirmar com precisão o que de fato ocorreu ou achamos que ocorreu a partir de nossas memórias de infância. Existe a presença da monotonia, da pobreza, da sombra, em “choque com a única boa lembrança da menina: a casuarina (árvore da infância)” (TABAK; GUIMARÃES, 2011).

A personagem principal desde pequena não aceitava a vida simples que passava e as humilhações constantes que sofria. Decidiu estudar para que pudessem proporcionar uma vida melhor à sua mãe. Ela foi salva pelo estudo e trabalho e foi dessa forma que Marta encontrou a aceitação da sociedade após passar em um concurso e se tornar professora. “Eu queria ser mestra para não morar em um cortiço mal alumado, infecto, úmido nesta terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias” (ALMEIDA, 2007, p. 72-3)

Entretanto, para ser completamente aceita ainda era necessário que a personagem se casasse, o que era esperado para as mulheres da época, “funciona como uma espécie de remédio para o mal-estar social”

(TABAK, GUIMARÃES, 2011, p.47). Mesmo relutante, pois Marta acreditava que não precisava de um marido para se estabelecer enquanto cidadã, ela acaba por se conformar e aceitar esse destino.

Quando um homem de espírito superior não encontra na esposa um entendimento claro, uma percepção nítida das coisas, uma inteligência preparada para a perfeita compreensão da sua, como um refletor de suas ideias, esse homem deixa de lhe comunicar os seus projetos (...). A mulher, então, ou se resigna a viver encolhida em casa, na humilhante posição de mera governante, ou revolta-se contra a superioridade do marido e provoca-o de todas as maneiras (...). Agora, quando é a mulher a mais inteligente e a mais ilustrada (...) cabe-lhe a ela então disfarçar a diferença intelectual que entre os dois exista e procurar nivelar-se com ele ao mesmo tempo em que insensivelmente lhe vai polindo a educação (ALMEIDA, 2007, p. 155).

Já em *A mulher habitada*, Lavínia é uma personagem independente financeiramente e consegue se firmar no mundo masculino, indo à luta armada para livrar seu povo das injustiças sofridas e buscar a libertação de seu país. Assim, a protagonista questiona seu papel em sociedade e também utiliza uma conotação política. A seguir, no trecho em destaque é possível perceber o posicionamento machista do personagem na conversa entre Lavínia e Sebastián sobre Felipe. “À medida que, com certa docilidade, discute a questão, levando Lavínia a intuir que ele não é machista, reafirma a posição patriarcal, não apenas pelas palavras, mas pelos preceitos que norteiam seu discurso” (MEIRA; ALVES; DORNELES, 2014, p. 10):

-Agora você deve ter cuidado de não cair na tentação de se consultar com ele sobre suas tarefas. [...] Desse modo ele vai aprender a respeitá-la e a perceber se você está madura ou não. Nós, homens, geralmente, custamos a aceitar partilhar certas coisas com as mulheres. Afeta-nos o espírito competitivo. Há um grau de satisfação em se sentir importante frente à mulher amada. O machismo, você sabe... - Você não parece machista... - sorriu Lavínia [...] - Claro que sou machista. O que acontece é que eu finjo melhor que Felipe [...] [...] - Todos somos machistas, Lavínia. Até vocês mulheres. O duro é perceber que não devemos sê-lo. Mas da teoria até a realidade há um longo caminho. Eu tento... - Não estou de acordo em que as mulheres são machistas [...]. O que acontece é que nos acostumaram a um certo tipo de comportamento... vocês, os homens. (BELLI, 2000, p. 191-192).

764

Após o envolvimento como movimento esquerdista e a morte de Felipe, o homem que ela amava. Podemos evidenciar uma mudança de comportamento em Lavínia, que inserida nesse mundo de lutas, perdas e questões políticas a personagem transita e passa a valorizar esse amor coletivo ao seu povo. Próximo ao desfecho é possível identificar “o alcance da nova identidade desse sujeito mulher, que ultrapassa os limites das diferenças sociais e se sente completa no meio dos, agora, seus verdadeiros companheiros de batalha, de vida” (MEIRA; ALVES; DORNELES, 2014, p.11). O trecho a seguir apresenta relação direta com o título do livro:

Eles se defenderiam, agiriam como um só corpo, movidos por um mesmo desejo, uma mesma inspiração.

Depois de tantos meses, teve a sensação de ter conseguido uma identidade com a qual se vestia e se esquentava. Sem sobrenome, sem nome – só a “Doze” -, sem posses, sem saudade de tempos passados, nunca tinha tido uma noção tão clara do próprio valor e importância; de ter vindo ao mundo, nascido para a vida para construir [...] (BELLI, 2000, p. 375).

Dessa forma, é possível perceber que a personagem principal luta pela igualdade e libertação e ela alcança isso no fim da narrativa, quando morre. Sendo a mulher habitada pela busca dos direitos destinados ao gênero e justiça. Para Kearns (2003), existem diferentes ângulos a negociação que a escritora fez a partir da tradição patriarcal, especialmente no que diz respeito à imagem feminina, e sua relação com a política.



Portanto, assim constatamos a importância de revisitar o trabalho de grandes escritoras que foram esquecidas e muitas vezes silenciadas por serem mulheres, mas que foram fundamentais na luta por equidade e na representação da figura feminina e através de suas narrativas puderam contribuir com esse movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou alcançar o objetivo principal dessa pesquisa, o de promover uma análise comparativa entre as obras *Memórias de Marta* e *Mulher habitada*, de Júlia Lopes de Almeida e Gioconda Belli, respectivamente. Então, o desenvolvimento do trabalho nos permitiu uma maior compreensão acerca da temática em questão.

Um elemento de extrema importância na compreensão do papel social da mulher, suas funções e limitações nos séculos XIX e XX foi o sistema patriarcal, tendo em vista que o homem era o detentor do conhecimento e dos cargos públicos, por exemplo. As escritoras supracitadas viveram nesse período e observaram o comportamento das pessoas, dessa forma puderam escrever sobre esses temas em suas obras, com um olhar focado nas injustiças que as mulheres sofriam, muito possivelmente que elas próprias tenham sofrido. Sendo assim, as escritoras mantiveram um posicionamento em relação à figura da mulher e expuseram em suas obras, de forma implícita as discordâncias com relação aos padrões sociais dos períodos que vivenciaram. Portanto, essas escritoras podem ser consideradas mulheres revolucionárias.

O feminismo que emergiu no século XIX também foi responsável por uma mudança significativa nos padrões da sociedade, pois foi um movimento econômico, político e social que almejava a igualdade entre os gêneros e a inserção da mulher de forma ativa na sociedade.

765

De forma geral, analisando as descobertas iniciais podemos perceber que as personagens principais Marta e Lavínia atuaram nas obras como mulheres de personalidade forte e não conformadas com a situação na qual as mulheres viviam, pois não desempenhavam um papel atuante em sociedade e viviam apenas para o lar. Uma atuando através dos estudos e outra na política e na guerra. Dessa forma, as escritoras utilizavam suas personagens para criticar a sociedade de forma implícita para que seus livros pudessem ser publicados e lidos.

Esta pesquisa dá seus primeiros passos, entretanto, as intenções são ambiciosas na busca por compreender a relação de aproximação entre as protagonistas dessas obras, pertencentes a escritoras femininas que estabelecem uma ligação nas representações sociais, mas se distanciam no espaço e no tempo. Após, buscaremos acrescentar contribuições significativas aos estudos de gêneros, principalmente aqueles relacionados as escritoras Júlia Lopes de Almeida e Gioconda Belli.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Julia. *Memórias de Marta*. Paris: Livraria Francesa e Estrangeira, 1888.
- KEARNS, Sofia. *Um caminho para a consciência feminista: a poesia de Gioconda Belli*. 2003.
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: *A mulher na literatura*. Florianópolis: UFSC. 1992.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARCONI, M. LAKATOS, E. *Técnicas de Pesquisa*. 6º ed. São Paulo. Ed. Atlas. 2007.
- MEIRA, Larissa. ALVES, Carla. DORNELES, Elizabeth. *O romance latino-americano: uma perspectiva de gênero e análise do discurso*. Seminário internacional de educação no Mercosul, 2013.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.



HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013. Capítulos I e II

HOBSBAWN, E. *Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. Companhia das Letras. 2012.

HOBSBAWN, Eric J. *Padrão de vida*. In: Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1979, p. 143-159.

SERRÃO, R. *A figura feminina na escrita de Jane Austen e Júlia Lopes*. 2018. XV SEPA do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2018.

TABAK, F; GUIMARÃES, A. *Memórias de Marta: historiografia, gênero e literatura em Júlia Lopes de Almeida*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 9, Julho 2011. [<http://www.revistadiadorim.lettras.ufrj.br>]

VASCONCELOS, S. G. T. *Construções do feminino no romance inglês do século XVIII*. Polifonia, (Cuiabá), v. 3, n. 2, p. 85-100, 1995.



A MULHER SERTANEJA NO ROMANCE *OUTROS CANTOS* DE MARIA VALÉRIA REZENDE

*Renata Cristina Sant'Ana*¹

As mulheres sertanejas têm suas matrizes étnicas nos povos nativos do Brasil, visto que, no momento em que se viram postas de frente às situações de violência física e simbólica perpetradas pelo colonizador, muitas índias fugiram do litoral para o sertão em busca de uma sobrevivência longe e livre das explorações a que estavam sendo submetidas. De acordo com Moreira (2016), durante o processo de colonização, as mulheres indígenas acabaram sendo afugentadas “do espaço liberto em que viviam para o espaço mísero do aprisionamento patriarcal no sertão” (MOREIRA, 2016, p. 17), ficando, assim, à mercê da domesticação fundante dos modos subalternos que viriam a se tornar os pilares sobre os quais se constituíram os valores patriarcais no Novo Mundo. Tem-se assim o prelúdio de uma condição de excluída que se estenderia ao longo da formação e do desenvolvimento de uma sociedade que acabava de nascer pelas terras destes trópicos.

Em seu estudo sobre o movimento da subjetividade das mulheres sertanejas, Moreira (2016) retoma a condição da mulher nativa, explorada como escrava durante o processo colonizatório, trabalhando na lavoura ou no interior das casas. Segundo a autora, “diante da resistência à mão de obra escravocrata imposta pelos colonizadores, muitas são literalmente exiladas em suas próprias terras, perdem sua liberdade tribal, fogem do litoral para o sertão, são massiva e literalmente dizimadas” (MOREIRA, 2016, p. 29). Como vítimas da diáspora indígena ou como fugitiva do holocausto provocado pelo explorador viveram as mulheres nativas brasileiras. Sobre um corpo feminino, antes desnudo e depois coberto com farrapos, tem-se a origem da mulher sertaneja, de matriz indígena, diaspórica, exilada, excluída, refugiada no sertão. “Sua vida, antes libertária, curvara-se reativamente subalterna ao poder falocêntrico do patriarcado; seu amplo espaço natural, antes partilhável entre tribos em festa, privara-se ao canto ressequido e esquecido de fogão” (MOREIRA, 2016, p. 31). Moreira (2016) apresenta sua leitura da protocena, do traçado visto como originário do Brasil, considerando a interferência do olhar patriarcal/colonizador. Trata-se da leitura de uma protocena genealógica que resultou em modos de vida prescritos para mulheres sertanejas, em representações e desvalores fixados para estas. A autora procura demonstrar o modo como a cultura patriarcal eurocêntrica colonizadora, implantada no novo mundo, contrastou com as formas de viver diferenciais de mulheres indígenas, e que de forma violenta as sucumbiram em suas raízes e as recriaram em novo formato e em novo espaço, não mais nas matas, nem no litoral, e sim nos interiores dos sertões. De acordo com Moreira (2016), excluídas, ainda hoje, as mulheres sertanejas continuam vistas como inferiores, por esta razão, a imagem dessa condição precisa ser ressignificada a fim de que novas páginas possam ser escritas no sentido de esconjurar a vergonha que se instalou nos textos paradigmáticos da história, escritos por mãos brancas, colonizadoras e masculinas. Afinal, a representação que a narrativa da nação apresenta, além de ser distorcida, faz calar as vozes que divergem de seus ideais e acaba por cooptar a história das mulheres de modo geral. Tornou-se necessário, então, a produção de um contra-texto que partisse das “histórias de vidas dissonantes e dissidentes” (MOREIRA, 2016, p. 32) das mulheres e seus modos de resistir e de sobreviver. Afinal, “são as índias de ontem e de hoje, são as mulheres subalternas brasileiras situadas nessa zona instável, que engendram a ideia de minoria política mais inquietante entre nós” (MOREIRA, 2016, p. 32). A elas, ainda conforme Moreira (2016), cabe “ganhar a cena, tomar a palavra, recontar a história demarcando

767

1 UFJF

sua voz”, ainda que venham a tropeçar nas “malhas da memória e do estereótipo”, pois importa mais “sacudir o estatuto e a vontade de verdade que tem confinado as mulheres à zona de exclusão e subalternidade reativa” (MOREIRA, 2016, p. 44). No caso das mulheres sertanejas, seu confinamento se instaurou no momento em que tiveram seu espaço de cultura, antes tribal e liberto, rechaçado pela imposição de uma cultura patriarcal que fixou o aprisionamento das mulheres ao lar, ao pé de um fogão, “desatinadas, como Sinhá Vitória, com a miséria social, com o mísero espaço destinado aos seus sonhos, aos seus desejos e vontade” (MOREIRA, 2016, p. 159). Ainda nas palavras desta mesma autora:

Para todas, o esperado era o casamento. Depois da domesticação familiar, de viver sob domínio do pai, esperava-se da mulher uma servidão ao marido e aos ditames da moral patriarcal, religiosamente fincada na terra pelo colonizador, sobre o qual todos se ancoravam (MOREIRA, 2016, p. 159).

Em *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) o que se tem – ao invés de um enquadramento aos ditames perpetrados pelo poder patriarcal – é um rompimento com o seu estatuto no que concerne a (des)construção da subjetividade da mulher sertaneja a partir do olhar voltado para a personagem Fátima, que se mostra infiel ao modelo de fragilidade que se determinou para as mulheres, como veremos adiante. Ao contrário do esperado, a personagem é apresentada como mulher forte, que é ao mesmo tempo mãe e trabalhadora, capaz de garantir para si e para seus filhos os meios de sobrevivência necessários para vencer a pobreza alojada no sertão, tendo que, para tanto, extrapolar as funções instituídas pelo patriarcado, saindo dos limites das paredes de casa para exercer tarefas e atividades tidas como exclusivamente masculinas. Fátima rompe com o estatuto sacralizado de fragilidade determinado para as mulheres como seres passivos diante das determinações do poder masculino. Moreira (2016) descreve o sertão como “lugar de vigilância patriarcal, em que o espelho da relação entre sertanejos e sertanejas, pesa com seu feixe, sempre baixo, para a mulher” (MOREIRA, 2016, p. 46). É nesse ambiente de agenciamento de forças, de peso de valores tradicionais, que Fátima se situa como representante das mulheres sertanejas, que por razões distintas, fizeram a recusa da vida de dona de casa típica, negando a ordem para ela instituída.

768

RELAÇÕES DE GÊNERO E TRABALHO NO SERTÃO

O mundo do trabalho em Olho d'Água girava em torno das atividades de subsistência, em primeiro lugar, e como fonte de renda tinha-se a tinturaria e o trabalho de tecelagem das redes. Aos homens cabia a tarefa de tingir os fios, ao passo que às mulheres era destinado o trabalho de manuseio do tear.

A maneira como a escritora elabora seu discurso sobre o mundo do trabalho no sertão é algo que chama a atenção no que diz respeito à divisão sexual do trabalho com as redes, visto que as tarefas dos homens e das mulheres eram marcadamente definidas a partir do gênero. Os homens eram encarregados do tingimento dos fios de algodão:

Mexer, sem parar, o fio e a tinta borbulhantes, retirar com longas varas as meadas coloridas, fumegantes, e pô-las a secar sobre uma sucessão de cavaletes rústicos, desenlear o fio já seco e enrolá-lo em grandes bolas para depois urdir os liços, entremeando as cores longas listras, transformar o povoado naquele espantoso arco-íris desencontrado, era trabalho de macho. Começava ao primeiro anúncio de luz do dia, no meio da única rua, e prosseguia até que eles já não pudessem mais ver as próprias mãos e o som do aboio viesse rendê-los, interrompendo-se apenas com o sol a pino, quando desapareciam todos por cerca de duas horas, prostrados pela fome e pelo calor. Em uma semana estava pronta a urdidura para transformar fio bruto nas redes (REZENDE, 2016, p. 20).

A expressão “trabalho de macho” aparece como definidora da atividade nas caldeiras de água quente em que as anilinas eram dissolvidas para o tingimento dos fios. Expostos ao vapor dessa solução e às altas



temperaturas em que ferviam, executavam manualmente todo o serviço de mexer por horas o peso do algodão a colorir. Era necessário ter força e resistência física para suportar o calor e o movimento repetitivo dos braços a manusear as varas.

Ao adentrar o povoado de Olho d'água, Maria vai avistando as mulheres da comunidade: "Caminhei atrás dos meninos para o lugar onde parecia haver mais gente e, aos poucos, os contornos esfumados ganharam nitidez e pude distinguir, uma a uma, as aranhas tecedeiras daquela teia colorida" (REZENDE, 2016, p. 19). Percebe-se nesse fragmento uma associação das mulheres que teciam os fios, com o trabalho das aranhas que fabricam suas teias. Tem-se o uso metafórico, fazendo referência às mulheres trabalhadoras, as "aranhas tecedeiras". Eram elas as responsáveis por tecer os fios que resultariam em redes de todas as cores, daí a importância de cada uma possuir o seu tear, objeto de grande valor para elas, pois significa a única, ainda que mísera, fonte de renda:

Às mulheres cabia a estranha dança para mover os enormes teares, prodígios de marcenaria, encaixes perfeitos, sem uma única peça de metal, apenas suportes, traves, cunhas, pentes e liços, chavetas e cavilhas de jacarandá, madeira tanto mais preciosa quanto de mais longe vinha, os pés saltando de um para outro dos quatro pedais que levantavam alternadamente os liços, os braços a lançar as navetas e a puxar o fio, estendendo faixas de cor, a fazer surgir o xadrez das redes [...] braços tão rápidos que pareciam ser muito mais de dois, transfigurando aquelas sertanejas em deusas indianas. A cadência para seu trabalho e para o trabalho dos outros vinha do baque ritmado dos liços e dos pés, do assobio das lançadeiras e do rascar dos pentes, que escapava pelas portas e janelas dos quartos de tear que constituíam quase toda a casa de família. A melodia, quando havia, era da cantinela das velhas e das meninas, assentadas em tocos de troncos tortos, à pobre sombra das algarobas, a trançar varandas e punhos para as redes (REZENDE, 2016, p. 20-21).

769

Enquanto as mulheres que possuíam o seu tear trabalhavam no manuseio do aparelho, às meninas e às velhas cabia produzir as partes chamadas de varandas e punhos, para dar o acabamento às redes. Nenhuma delas se permitiam ficar de fora das atividades sob risco de ferir sua dignidade de mulher trabalhadora. É importante atentar para a questão do trabalho feminino no romance porque, se fizermos um retorno aos séculos XIX e início do século XX, será possível observar que as personagens femininas do sertão surgiam, em geral, narradas pela voz e pelo olhar masculino. Assim, mesmo quando apareciam desempenhando funções determinantes na estrutura familiar, incluindo-se também como força de trabalho não doméstico, para além do tradicional cuidado com a casa e com os filhos, eram representadas à sombra do poder masculino. Contrariando a representação da mulher sertaneja apresentada pela tradição literária, Fátima, personagem do romance *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) surge representada como uma mulher que atua em pé de igualdade junto aos homens de sua comunidade:

Mulher sem tear e sem homem, assumiu trabalho de macho, tingindo fio no lugar de um ou outro impedido por doença, luto, viagem ou devoção. Urdia teares de outras famílias, trançava varandas ao fim do dia. Por centavos, ou por um alquidar de milho, ou por seis paus de macaxeira, duas rolinhas, seus meninos caçando lenha no mato, sempre arranhados, pés estrepados, por centavos. Mais pobre que todos, Fátima (REZENDE, 2016, p. 36)

Trata-se de uma personagem que representa a subversão de um coro de ideias fixas, definidoras de papéis sociais construídos a partir da categoria do gênero, que sinaliza a quebra do paradigma feminino de comportamento instituído nos limites de um espaço social patriarcal. Nesse sentido a personagem Fátima se apresenta como símbolo transgressor que desafia os discursos hegemônicos, de modo a tornar universais, fatos ambientados em local regional. Desta maneira, Maria Valéria Rezende restaura a literatura compreendida como regionalista da estagnação, ao centralizar a atuação das personagens femininas em



um espaço literário calcado primordialmente na figura masculina do sertanejo forte: [...] reconheço Fátima, que chega à janela, seu costureiro vestido de flores desbotadas, o lenço branco na cabeça, a face serena, os braços fortes (REZENDE, 2016, p. 23). A descrição física de Fátima realça os traços da sua personalidade de mulher forte e de sabedoria, dona de si mesma, que em meio à pobreza em que vive é capaz de manter sua dignidade e serenidade para cuidar de si e de seus filhos, e ainda apoiar e cuidar também de Maria nos seus momentos mais difíceis. Ao longo da narrativa é dada ao leitor a chance de conhecer de se envolver com a história de luta e resistência de uma mulher sertaneja, Fátima, a “mais pobre que todos” (REZENDE, 2016, p.36), aquela que “não desperdiçava palavras” (REZENDE, 2016, p. 122), a guia de sua ninhada e protetora de suas crias, “sempre a última a adormecer e a primeira a acordar” (REZENDE, 2016, p. 101).

Fátima havia sido deixada pelo marido Tião, que partira para “buscar dinheiro onde havia. Na agricultura, ali, mais nenhuma esperança. Ele tinha tentado. Era o que restava para quem não tinha tear nem gado” (REZENDE, 2016, p. 35). Por essa razão, era ela a responsável por garantir a própria sobrevivência e a dos filhos. “A autoridade de Fátima, mãe de tantos machos” (REZENDE, 2016, p. 123) rompe com o estereótipo da suposta fragilidade incutida no imaginário social sobre o feminino, já que ela, ao se deparar com os desafios que a vida lhe impôs, se vê na condição de ter que enfrentar as mesmas dificuldades dos homens de sua comunidade, e, assim, ainda que por uma questão de sobrevivência, acaba por transgredir a ordem dos papéis sociais instituídos aos gêneros.

Muitos dos obstáculos, que no passado tiveram que ser enfrentados pelas mulheres trabalhadoras, tanto nas cidades quanto no campo, ainda hoje, não foram superados, como a variação salarial em função da diferença de gênero, a intimidação, a desqualificação intelectual, o assédio e as problemáticas ligadas à maternidade. Trata-se de barreiras construídas para separar os campos de atuação de homens e de mulheres, definidos a partir de determinações engendradas por uma visão de mundo majoritariamente masculina, que se ocupou de explorar a mão-de-obra feminina e ao mesmo tempo desqualificá-la. Nesse sentido, as relações de poder que se estabelecem tanto na esfera pública quanto na esfera da vida privada acabam por reservar à mulher um espaço a ser ocupado sempre em condições desvantajosas, de modo que:

a dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica do social, que confere aos homens a melhor parte (BOURDIEU, 2012, p. 45).

Diferentemente da realidade vivida pelas mulheres no sertão, vale destacar as dificuldades que as mulheres das regiões urbanizadas tinham que enfrentar no interior de suas famílias, onde o trabalho feminino fora do lar era tratado com hostilidade e desprezo, e visto como ameaça à honra das mulheres. Uma das razões apresentadas por Rago (2011) para a associação da moral negativa da mulher com o trabalho dava-se devido à possibilidade delas se tornarem menos dedicadas ao marido, aos filhos e ao lar, correndo-se o risco de muitas deixarem de se interessar pelo casamento e pela maternidade. Nesse sentido a saída das mulheres para o mundo do trabalho significaria a desagregação da família. Porém, no caso das mulheres rurais, de acordo com Giulane (2011), suas experiências de vida, ao contrário das mulheres situadas nos centros urbanos, “mostram que em seu cotidiano não há clara distinção entre os limites do lar e do trabalho, entre as atividades domésticas e as tarefas agrícolas, entre as responsabilidades na educação dos filhos e na vida comunitária” (GIULANE, 2011, p. 645), como demonstra a condição da personagem Fátima representada no romance.

Fátima, por se tratar de uma mulher sertaneja e trabalhadora, ocupando um lugar fora de lugar, apresenta-se como elemento fundamental para a construção do que buscamos compreender como uma contra-narrativa que se coloca em contraposição a um modelo fixado pelo olhar e pelos valores patriarcais e falocêntricos:



Havia uma única mulher a remexer uma caldeira de tinta, entre os homens mudos. Socorreu-me, com solidária coragem falou comigo, explicou-me cada coisa que eu via, pegou-me pela mão e me levou a ocupar seu posto enquanto ia olhar seu fogo, seu feijão, seus meninos, abriu um espaço para mim entre aquela gente que não me havia chamado, não precisava de mim. Um lugar fora de lugar, como o dela, no qual seríamos duas a receber no rosto o vapor ardente subindo da tinta, a tingir o fio como um homem, os braços dela fortes como os deles, os meus, por certo mais jovens, incapazes de mover o peso das meadas no mesmo ritmo, quase inúteis para sustentar longamente o esforço que só a vergonha de desistir me fazia aguentar. [...] Salvaram-me as mãos de Fátima, soltaram o bastão das minhas mãos dormentes, enlaçaram-me a cintura e me conduziram para debaixo da algaroba à sua porta (REZENDE, 2016, p. 24).

Fátima, representada como uma mulher de coragem, força e sabedoria, era a única entre os homens a trabalhar como eles. Foi ela também que se prestou a acolher de modo solidário e hospitaleiro à Maria, mulher vinda de fora, recém-chegada àquelas plagas, apresentando-lhe além do trabalho com as redes, outros afazeres necessários à vida no local, ensinando-lhe o que devia, pois, trabalho era a única coisa que não faltava em Olho d'Água:

As lições de coisas começavam ainda antes de anunciar-se o sol. O primeiro passo, para apressar a chegada de alguma luz, era reavivar as brasas preservadas sob cinzas, durante a noite, com um abano de palha trançada [...]. Acessas as chamas, deitar um tanto exato d'água na panela e levá-la ao lume. Em seguida fazer a rodilha com os trapos conservados de uma rede rota, acomodá-la no alto da cabeça e tratar de equilibrar o pote em cima, mantendo o espinhaço em obrigatória elegância. Trazer da fonte água límpida para a sede, dois potes grandes para Fátima e sua ninhada, um pote menor para mim. Depois, manejar a nora da funda cacimba, despejar dos alcatruzes numa lata e trazer para casa a água salobra para todo o resto, lavar vasilhas, os corpos, os trapos. (REZENDE, 2016, p. 25)

771

De professora, Maria passou a aprendiz, pois Fátima, mulher de muitos saberes, tornou-se sua verdadeira mestra, com ela aprendia lições nunca antes imaginadas e imprescindíveis à vida naqueles cantos hostis: “De Fátima a precisão dos gestos, nenhuma gota d'água ou de esforço perdida. De mim tanta água e suor desperdiçados, exageros, desistências, gemidos. Dela, paciência e persistência em salvar-me” (REZENDE, 2016, p. 25). Com a ajuda daquela que, mais que uma amiga, já havia se tornado uma mistura de irmã e mãe, amiga e mestra, Maria se tornou mais uma mulher a habitar aquele lugar, integrando-se à comunidade e seus costumes. Aprendeu a processar o milho para o preparo do cuscuz, alimento essencial ao costume sertanejo.

Nesse mundo que aparentava ser tão distante, não só em relação ao espaço, mas também ao tempo, Maria seguia se familiarizando a cada dia na “tentativa de ajudar Fátima, varrer a casa, lavar os trastes de cozinha e uns paninhos de corpo, adiantar o almoço enquanto ela, entrando e saindo de casa, cuidava de outros afazeres” (REZENDE, 2016, p. 77). Ao tratar das experiências que envolvem a vida dessas duas mulheres, a representação do universo sertanejo que se faz em *Outros Cantos* é feminina, pois a narrativa se constrói através do olhar de Maria, e em grande medida direcionado para as ações de Fátima e para o encontro das duas personagens, cada qual com suas especificidades, mas ambas mulheres sós e donas de suas vidas. Em seu esforço para aprender a lógica cotidiana que fazia a vida funcionar em Olho d'Água, Maria, pouco a pouco, ia se percebendo já fazendo parte daquele ambiente:

Alegrava-me buscar a cada dia atingir a econômica precisão dos gestos de Fátima, até que se tornassem um ritual perfeito de culto à vida cotidiana e aos poderes de Deus que, ali, tão claramente a mantinham como milagre. Assim foi com o equilíbrio do pote d'água na cabeça, com o tingimento do fio, a urdidura dos liços e com a ciência da montagem do tear de minha amiga, quando, finalmente, chegou a última peça, precedendo de algumas a volta de seu homem (REZENDE, 2016, p. 28).

Fátima também é a personagem que simboliza a espera, pois, desde que Tião havia ido embora, ela estava sempre a esperar pela sua volta, ou ao menos pelas peças do tear que, vez por outra, lhes chegavam em partes isoladas, uma peça por vez, trazidas pelo caminhão dos fios:

“Aqui o mais se carece é de ter paciência, saber esperar! A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando menino, esperando a safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar” (REZENDE, 2016, p. 123).

Deste modo, mergulhada na atmosfera dos dias que se sucediam, Maria, seguindo as lições de Fátima, ia se adaptando ao modo de viver naquele pedaço esquecido de sertão:

Eu aprendia a esperar, a ter a paciência segundo os conselhos de Fátima, minha mestra em esperas, ela sim, que, agrilhoada àquele lugar, aguardava, havia tanto tempo, por chegadas muito mais vitais do que as minhas, seu tear e seu homem, o crescimento de seus filhos para aliviá-la da luta sobre-humana (p. 123-124).

A situação demandava paciência e tranquilidade, pois tanto as condições em que vivia Fátima, quando a situação de clandestinidade em que se encontrava Maria demandavam, necessariamente, a criação de um ambiente de relações que fossem favoráveis ao bom convívio, pois, a vida em si, já era carregada de hostilidades. Em meio à essa atmosfera revelou-se, entre Maria e Fátima, a potência afetiva da amizade que fazia renascer a alegria, a cumplicidade e o cuidado indicando caminhos possíveis para prosseguir adiante na vida e na luta. Deu-se assim, entre as personagens, um encontro construído a partir do tecido afetivo, necessário para aumentar a potência de existir em situações vulneráveis. De acordo com Rosa (2013) a rede de afetos que se constrói a partir dos encontros em sua potência positiva é o que permite suportar o sofrimento e resistir aos acontecimentos. “Rede acessível ao olhar feminino, atento aos detalhes, aos microcosmos, aos pequenos acontecimentos cotidianos [...], abertos à captura das expressões, dos afetos e desejos” (Margareth Rago apud ROSA, 2013, p. 77). Nesse sentido, a amizade funcionava como uma força motriz que impulsionava para a vida nos momentos em que as energias se esgarçavam em meio às incertezas e à solidão, sendo fundamental para o sustento da alegria e da esperança, necessárias para prosseguir em meio ao isolamento e à incomunicabilidade da vida clandestina de Maria em meio à aridez do sertão de Fátima:

Aprendia eu, a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre. De tudo guardei mais a beleza das formas e movimentos essenciais do que o custo da aprendizagem, a dor dos músculos, dos pés, a exaustão pelo calor. Naquele mundo de escassez, a força e a beleza do trabalho humano saltavam aos olhos, eu aprendia a viver ali, retomava esperanças, ia, aos poucos, deixando descansarem em paz meus mortos e perguntando-me quando seria capaz de saber o que fazer para transformar em nova vida as injustiças e dores. Aprontava-me para ficar por longo tempo (REZENDE, 2016, p. 28-29).

Evocar as imagens e vozes de mulheres como Maria e Fátima, que ficaram ofuscadas nas narrativas que compõem o cânone literário brasileiro, é reivindicar outros modos representativos. Trata-se da versão vivenciada e/ou compreendida pelo olhar dos grupos que foram suprimidos, que tiveram sua voz silenciada e sua imagem banida, aqueles a quem não foi dada a vez para que também contassem a sua própria participação na história através da sua própria voz. Contrariando o lugar comum em que as mulheres do sertão aparecem representadas na tradição literária, de modo geral, consumidas pela submissão, pela miséria e pela violência masculina, o romance *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) se oferece como uma contra-narrativa sobre o cotidiano destas mulheres, encenando as várias facetas do ser feminino e suas práticas ofuscadas ou banidas ao longo da história. Importante lembrar que assim como Fátima, a narradora e protagonista Maria



também simboliza identidades femininas que, quando submetidas ao controle e à dominação masculina, recriam suas formas de resistência para sobreviver. Emerge do romance um discurso contra-hegemônico que atravessa os aprisionamentos e reafirma a potência do querer destas mulheres. Através de seu texto, a escritora Maria Valéria Rezende afirma sua rebeldia na medida em que coloca em cena questionamentos e desejos de libertação do ser feminino, e traz à baila a força de uma mulher que resiste, mostrando que há um desejo que a faz sair do lar, do barraco, do canto ressequido do fogão a fim de reinventar formas mais possíveis de viver ainda que sob o sol impiedoso do sertão.

REFERÊNCIAS

- MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. *Sob a luz de Lampião: Maria Bonita e o movimento de subjetividade de mulheres sertanejas*. EDUNEB, Salvador, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*; tradução: Maria Helena Kühner. 11ª ed – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- GIULANE, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: Del Priore, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011. P. 640 – 668.
- RAGO Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: Del Priore, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011. p. 578 – 606.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: "Não imagine que precise ser triste para ser militante"*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.



TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO: O FEÉRICO UNIVERSO FEMININO E INTERTEXTUAL DE AGUSTINA BESSA-LUÍS.

Rodolfo Pereira Passos¹

Joan Scott (2011) formula algumas perguntas muito válidas, em seu ensaio sobre a *História das mulheres*, presente no livro organizado por Peter Burke *A escrita da história: novas perspectivas* (2011), questionando, por exemplo, através de quais processos as ações dos homens vieram a ser consideradas uma norma, representativa da história humana em geral. Ou seja, por que as ações das mulheres foram subestimadas, subordinadas a uma arena particularizada, menos importante? Que perspectiva estabelece fundamentalmente os homens como atores históricos primários? E qual é o efeito sobre as práticas estabelecidas da História se olharmos os acontecimentos pelo lado de outros sujeitos, as mulheres, por exemplo?

Neste sentido, a peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2015), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, compõe um diálogo dramático muito válido, considerando uma perspectiva feminina marcante, sem a intervenção masculina no drama: isto é, há unicamente três personagens agustinianas fundamentais: Sibila, Fanny e Ema. Estas mulheres são protagonistas de três romances da autora que, justamente, subvertem os valores vigentes a partir de uma presença e um modo de agir femininos. As obras são, respectivamente, *A Sibila*, de 1954; *Fanny Owen*, de 1979; e *Vale Abraão*, de 1991. Vale a pena sublinhar que, de acordo com Isabel Pires de Lima (2014), a obra teatral *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, nasce de uma espécie de “autointerpelação” da autora Agustina Bessa-Luís com os seus próprios textos, sem deixar de notar também os significativos cruzamentos intertextuais que, por exemplo, *Fanny Owen* realiza com o universo camiliano ou *Vale Abraão* com *Madame Bovary* de Flaubert e a tradição do bovarismo.

Pretendemos abordar a questão do feminino no teatro de Agustina Bessa-Luís, uma vez que o questionamento identitário pode ser visto como a tônica de toda a obra da escritora portuguesa (LOPES, 1992; DUMAS, 2002; HELENO, 2002). Neste sentido, este ponto estabelece um significativo enlace com a questão da liberdade; isto implica dizer que a estética do inacabado (uma característica da escrita agustiniana e própria do pensamento moderno), unida à questão de um imaginário libertador corroboram mutuamente com a atuação e presença subversiva de suas personagens, sobretudo no que tange às ações das personagens mulheres.

Por este viés, Catherine Dumas (2002), a propósito da obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, percebe que não nos parece apropriado falar de uma escrita feminina, mas antes de uma *escrita do feminino*. Devemos compreender, portanto, que o trabalho de escrita da escritora portuguesa dá primazia a um espaço contemporâneo no qual a partição dos sexos confere um conteúdo dramático à sua obra. Assim, para Dumas, “o feminino, na sua simbolização e dramatização, contribui no *ecart* ficcional, com o reflexo de um interdito subversivamente quebrado ou de um desejo utopicamente cumprido de tocar o não conhecido” (DUMAS, 2002, p. 105).

Nesta linha de reflexão, acreditamos ser conveniente investigar as diferentes aparições do binômio feminino-masculino, e sua complexidade inerente no que tange à obra da escritora, principalmente no que diz respeito à sua produção teatral. Vale a pena ressaltar que a questão da liberdade é essencial nesta discussão, na medida em que o questionamento sobre a libertação da mulher reflete-se sistematicamente em



toda a obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, com reflexos significativos no seu teatro. A título de exemplo, em um texto intitulado “A Condição da Mulher”, de 1967, a escritora já antecipa suas ideias sobre a condição feminina de modo essencial:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milênios sujeita ao seu drama biológico, à sua natureza restringida à defesa da prole que todas as adversidades iam dizimando. Aprendeu as artes dos fracos, a duplicidade, a mentira, a exploração a lisonja. Lentamente, o espírito vai polindo o seu rosto, libertando-a da ambiguidade, até que a beleza se revela, não no que sugere de sensualidade, mas de eternidade (BESSA-LUÍS, 1967, p.164).

Refletindo, de modo análogo, sobre o problema da liberdade simbólica da mulher, Catherine Dumas (2002) verifica que as personagens femininas de Agustina Bessa-Luís, comumente, vivem o drama de um processo de libertação pela inversão simbólica de valores, no tocante aos signos do masculino e do feminino. Em outras palavras, as mulheres tendem a infringir a ordem masculina vigente e, neste sentido, a passividade é constantemente problematizada. Assim, por este viés, constata-se que “a inversão simbólica serve a propósito da romancista de escrever e interpretar o mundo moderno das relações humanas” (DUMAS, 2002, p.92).

Nessa medida, vale a pena mencionar o nome de Christine de Pizan, que viveu no século XIV e que pode ser considerada a primeira mulher escritora profissional que se tem notícia. De seu trabalho como escritora saiu a necessária renda para sustentar seus três filhos, depois da morte do marido. Christine de Pizan escreveu em 1405 o livro *A cidade das mulheres*, onde questiona a autoridade masculina propagada pelos grandes pensadores da época, que na verdade, contribuíam para formar uma tradição totalmente misógina. Pizan propõe, com firmeza e segurança, um espaço próprio para as mulheres (em sentido utópico), de forma a reivindicar, sobretudo, uma genealogia de mulheres ilustres, de capacidades e qualidades excelentes (cf. Garcia, 2015, p.27).

775

Por esta perspectiva, pode-se dizer que, de modo semelhante, Agustina pensou e elaborou sistematicamente uma genealogia feminina em sua obra ficcional, compondo uma linhagem de mulheres ficcionais também ilustres, e que se destacam, justamente, por uma subversão (criada a partir da esfera da literatura), em que as vozes sibilinas, de mulheres fortes e sábias, pudessem ecoar no tempo de forma perene.

Desta forma, a sibila agustiniana se duplica (ou se multiplica, de modo feérico), sendo que sua voz se torna nossa contemporânea (isto é, ecoando até mesmo no século XXI), pois o espaço ficcional criado pela escritora ganha força por meio da palavra e, exclusivamente, pela palavra (voz) de suas personagens mulheres. A título de exemplo, na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, são colocadas em cena apenas três seres ficcionais com valor e força suficientes (Sibila, Fanny e Ema) promovendo a supressão da presença masculina. Dito de outro modo, a exclusão das mulheres não é, nem pode ser efetuada no universo ficcional de Agustina Bessa-Luís, garantindo, assim, uma emblemática perspectiva feminista.

Contudo, o homem como tema não é em nenhum momento excluído dos diálogos agustinianos. A primeira personagem a falar sobre os homens na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* é Ema (Bovarinho), que se revela ou autointitula-se, logo no início da peça, como “a mulher do médico”, explicando as demais mulheres que se casou por amor: “Ele vivia do outro lado do rio e eu via-o pelo binóculo e parecia-me que estava ao meu lado. Parecia que podia arranjar-lhe a gravata e tirar-lhe um fio do casaco” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Fanny, porém a contesta, logo em seguida, supondo ou desconfiando de uma traição por parte de Carlos, o marido de Ema: “um cabelo, queres dizer”. Ema, todavia, responde: “Um cabelo? Há não! Os homens são-me fiéis, não sei porquê. Acho que tenho qualquer coisa de bruxa” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Ema, na verdade, confessa, não se importar com os homens; entretanto, preocupa-se, principalmente, com a sua imagem diante deles, ou seja: com a sua aparência: “Então tenho que agradar ao meu espelho. Aos homens não me importo. Eles são o meu espelho, também é verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p.17).

Logo depois, Fanny Owen, que parece saber tudo sobre Ema, tece a sua opinião sobre os amantes de Bovarinha: “Acho que eles a amam. Amam-na como doidos. Choram e torcem as mão de desespero e depois fingem que não sentem nada e abandonam-na para parecer que não sentem nada. Eles também tem orgulho. (BESSA-LUÍS, 2014, p.17). Fanny, conclui, de modo categórico, que somente acredita nos hábitos, declarando: “As mulheres são hábitos de homens”, e que “um homem que ama nunca é um homem honesto” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18).

Segundo Antônio Braz Teixeira (2017), em seu completo artigo “Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís” integrante do livro *Humores e Humor na obra de Agustina* (2017), os textos até hoje conhecidos da escritora tendem a uma recusa do realismo, da imitação da realidade como ela aparece ou superficialmente se manifesta, incluindo uma recusa da fenomenologia dos sentimentos e das paixões. Daí o tom sentencioso, obsessivamente aforístico (e intencionalmente literário), recusando propriamente uma naturalidade banal ou ilusionista da arte, o que culmina, por fim, em um conteúdo amiúde paradoxal e irônico da fala de suas personagens. O mesmo autor, ainda indica um distanciamento afetivo das relações amorosas, mais comandadas por uma reflexão fria e calculista do que por um impulso cego ou arrebatamento sentimental (Cf. Teixeira, 2017, p. 23). Nesse sentido, percebe-se uma visão pessimista ou desencantada da natureza humana, abarcando principalmente o tédio e a desilusão nas relações amorosas entre os personagens.

Vale lembrar, de acordo com o filósofo norueguês Lars Svendsen (2006), o tédio não é apenas um estado mental interior, mas, na verdade, trata-se de uma característica do mundo: assim, nós participamos de práticas sociais saturadas de tédio. Para Svendsen, há a impressão de que o mundo ocidental inteiro tornou-se “Berghof”, o sanatório em que o personagem Hans Castorp, do romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, permaneceu durante longos anos.

776

Compreendemos, de modo semelhante, que muitos personagens agustinianos são marcados pelo tédio. A título de exemplo, temos o personagem “Camilo”, da peça *O Tempo de Ceide* de 1994. Agustina diz ter sido necessário trazer Camilo Castelo Branco à luz de nossa experiência humana, e para isso funcionalizou os últimos dias do grande escritor português. O tempo do escritor será marcado pela angústia e pelo tédio, devido ao assombro da cegueira e, principalmente, pelo vazio, resultante da impossibilidade de escrever.

Há, ainda, no teatro agustiniano, o personagem “Sören”, da peça *Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard*, de 1992, que se trata de um personagem complexo no que diz respeito ao tédio e ao amor. Suas ações, diante de sua amada e futura noiva “Regina Olsen”, revelam um paradoxo do desejo; Sören acaba por contemplá-la, ansiando a sua presença no sentido real e amoroso, todavia, algo o impede de concretizar as suas ações de relacionamento. Por conta de sua interioridade profunda e paixão pela filosofia, o filósofo dinamarquês rejeitará seu casamento (assim como na vida real), pois tende a enxergar a mulher amada, no fundo de sua subjetividade, como simples aparência. Diz ele: “A mulher é uma aparência. Raramente há mulheres que sejam outra coisa, e o meu coração começa a bater e a paixão nasce. A mulher é uma aparência” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 56).

De fato, não se trata de aparência no sentido de “quimera”, como o próprio personagem Sören virá a compreender, mas, na verdade, implica um sentido aparente da própria natureza que nos cerca: “uma aparência, não quero dizer uma quimera. Ela [a mulher] é feita de carne e sangue, e por isso cai sob a alçada da natureza, que é essencialmente aparência” (BESSA-LUÍS, 1992, p.56).

Pode-se dizer, assim, que Agustina apresenta um feminismo por meio do paradoxo; em toda a sua obra os *homens* são tema e motor para as suas reflexões sobre o amor, porém, na maior parte das vezes, a representação abarca homens falidos ou inválidos; por sua constante fraqueza ou sedução duvidosa, corroboram, no fundo, um pungente tédio nas relações amorosas.

O feminismo velado e complexo de Agustina Bessa-Luís, todavia, se torna patente e inequívoco, em *Três Mulheres com Máscara de Ferro* por meio da contundente fala de Ema: “Vamos pôr as nossas máscaras e



voltar para o nosso lugar. Elas escondem que somos iguais aos homens e que temos direito ao reino deles. Mas como os iguais não se podem amar temos que usar estas máscaras de ferro toda a vida” (BESSA-LUÍS, 2014, p.24).

Parece ficar claro que na visão de Agustina, a liberdade e a tão sonhada igualdade entre homens e mulheres ainda não é possível ou, simplesmente, não foi conquistada. De acordo com Carla Cristina Garcia (2015), em sua eficaz análise sobre a história do feminismo, depois de uma época de expansão e êxito, os movimentos de mulheres sofreram uma virulenta reação patriarcal; os movimentos reacionários, no fundo, sempre foram constantes, na tentativa de bloquear o desenvolvimento das mulheres:

Contra o nascimento do feminismo na Revolução Francesa, se alçaram a guilhotina e o Código Napoleônico; depois da vitória tão duramente conseguida das sufragistas, criou-se a mística feminina com toda a sua parafernália. Depois dos manifestos feministas radicais, a reação conservadora dos anos oitenta liderada por Ronald Reagan nos Estados Unidos e Margaret Thatcher na Inglaterra. Foi nesse momento que a mídia criou a imagem da “SuperMulher” – que escondia por trás deste nome aparentemente poderoso – a exploração que a dupla jornada supõe: trabalhar dentro e fora de casa, e além disso, ser uma mãe perfeita, amante excepcional, sempre bonita e acolhedora. Simultaneamente, se desenvolveram teorias que tantos esforços não valiam a pena, e que o melhor era voltar para casa: a última reação antifeminista não foi desencadeada porque as mulheres conseguiram a plena igualdade com os homens mas porque parecia que estivessem a ponto de conseguir (GARCIA, 2015, p.94-95).

Dentro desta perspectiva, há também um questionamento pautado nas relações de poder (humanas e intersubjetivas), considerando fundamentalmente o binômio masculino-feminino como parte integrante da problematização da produção teatral agustiniana. É necessário ter em conta que a problemática do *poder* se encontra propriamente nas relações sociais, logo, vale a pena lembrar que de acordo com os estudos de Michel Foucault (2015), o poder não se encontra em nenhum lugar específico da estrutura social. Da mesma forma, Roland Barthes (2007) compreende o poder como algo presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social, não apenas no Estado, nas classes e nos grupos, mas também na moda, nos jogos, nos esportes, nas opiniões correntes e nas relações familiares e privadas.

777

Este fato pode dar lugar a duas observações importantes no momento de análise do *corpus* escolhido. Primeira: verificamos a relevância de uma construção teatral assente numa matriz de relações conjugais e familiares, comumente elaborada por Agustina Bessa-Luís, e ancorada no nível da linguagem ficcional para uma constante subversão dos valores vigentes. Segunda: a outra face deste mesmo problema parte da constatação de que não há exterioridade possível para o poder, pois ele está presente em todas as relações sociais. Logo, não será possível entender o teatro agustiniano como um projeto tendente a dar ênfase ao choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres?

Vale a pena sublinhar que Roland Barthes (2007) chamou o poder de *libido dominandi*, sendo que este estaria, fundamentalmente, atrelado a todo e qualquer discurso. Desta forma, chama a atenção o fato de que as relações de poder estão situadas e inseridas justamente na *linguagem*. Assim, o embate fundamental entre as personagens agustinianas (nosso interesse essencial de estudo) vem comprovar esta mesma linha de questionamento, uma vez que os diálogos produzidos pela escritora evidenciam uma expressão complexa e autorreflexiva sobre tais ligações de poder no nível essencial das relações familiares.

É importante notar que a percepção do *outro* vem a ser um tema central para a compreensão da obra agustiniana, sobretudo, a problematização da diferença. É sob tal perspectiva que Miguel de sua primeira peça intitulada *O inseparável ou o amigo por testamento* (de 1958), surge e traz o conflito para o seio da família, promovendo, de modo marcante, novas percepções aos personagens.

Vale a pena lembrar, de um conto de Borges, chamado “Animais dos Espelhos”, que suscita a reflexão sobre a negação da diferença, na medida em que as imagens que vemos no fundo dos espelhos, na verdade, nem sempre foram reflexos servís de nossas ações e de nossos gestos. Antes, tratavam-se de imagens que revelavam a pacífica heterogeneidade entre os mundos de modo comunicativo:

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servís. Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia mágica (BORGES, 2017, p.26).

O “Imperador Amarelo” é o déspota, aquele que tem o poder para rechaçar a diferença veementemente, eliminando a permanência do outro. Neste sentido, é importante destacar, aqui, a significativa presença das personagens femininas na obra de Agustina Bessa-Luís. Podemos verificar uma relação emblemática entre homem e mulher em praticamente todos os títulos da escritora portuguesa. Por meio deste embate, encontra-se a forma dinâmica que constitui a base de seus questionamentos sobre o ser feminino, uma questão central que surge, portanto, em toda a obra agustiniana: a impossibilidade do ser feminino fluir em um estado de libertação. Sob esta perspectiva, Agustina normalmente utiliza a figura do sedutor, peça-chave na arquitetura de um discurso teatral sobre a servidão amorosa e na reflexão contemporânea sobre a relação entre homens e mulheres.

778

Dentro deste prisma, a presença e a influência do outro são fundamentais: a diferença se torna necessária para que exista uma nova percepção dos sentimentos e das coisas. Sören e “Dom João”, o conquistador de mulheres – este último, muito presente no teatro de Agustina – são dois seres distintos, mas semelhantes no comportamento e na arte da sedução. O mesmo ocorre na peça *Garrett, o Eremita do Chiado*, de 1998, uma vez que Garrett, o grande escritor português, torna-se, primordialmente, um potente sedutor.

É necessário ressaltar, entretanto, que o caráter imaginativo da escritora se mescla, em seu teatro, com uma preocupação notável de caráter social. Trata-se daquele aspecto que Óscar Lopes (2009), de modo sensível, destacou ao analisar os chamados *Contos Impopulares*, de Agustina Bessa-Luís. Segundo ele, esta obra singular continha, com efeito, uma “fina e nervosa notação do real”, mas que parecia ser, sempre, porém, “varrida por um vento de sobrenaturalidade” (LOPES, 2009, p.16).

Neste sentido, de modo análogo, Eduardo Lourenço considera a obra de Agustina Bessa-Luís como “realista e fantástica ao mesmo tempo” (2009, p.16). Não obstante, este pontua que a autora em foco produziu uma obra a ser considerada inaugural, pois, pela primeira vez, a partir de *A Sibila*, de 1953, a transcrição literária de uma experiência de mundo aparecia “solidária, fundida, indistinta desse mesmo mundo” (2009, p.16).

Vale a pena lembrar que, para Agustina, no tocante a esta operação de transcrever uma experiência de mundo, o contador de histórias não é um romancista, mas apenas alguém que toma a palavra como um recurso a mais; e nunca com um objetivo único: o contador de histórias serve, primordialmente, para revelar “a memória do amor”. Assim, é ainda necessário desvendar os mundos sociais e imaginários criados por Agustina Bessa-Luís, que fazem parte integrante, também, de sua produção teatral, evidenciando, principalmente, a sua complexa crítica social, unida a uma singular capacidade do imaginário.

Se o feminismo, a partir de 1980, começou a preocupar-se com o tema da diversidade entre as mulheres, da mesma forma, de modo significativo, ele se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria



“mulher”. De acordo com Garcia (2015, p.94), apesar dos diferentes rumos que foi tomando, a maior força do feminismo (e de sua longa história) nasce, em primeiro lugar, por ser uma teoria sobre justiça, e em segundo, por ser uma teoria crítica: isto implica dizer que “o feminismo politiza tudo o que toca”.

Nesse sentido, é premente ainda compreender o rico universo feminino de Agustina Bessa Luís, que joga, sobretudo, com a complexidade e a pluralidade do ser mulher, radicando uma genealogia ficcional de mulheres fortes e ilustres, cujas vozes conseguiram, de modo feérico, permanecer no tempo.

REFERÊNCIAS

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Três Mulheres com Máscara de Ferro*. Lisboa: Babel, 2014.
- _____. *Garrett, o Eremita do Chiado*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- _____. *O inseparável ou o amigo por testamento*. Lisboa: Guimarães Editores, 1953.
- _____. *Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUENO, Aparecida de Fátima. “Agustina, entre a História e a Ficção” In: *Estudos Agustinianos*. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.
- BULGER, Laura Fernanda. *As Máscaras da Memória*. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- BURKE, Peter. (org). *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: Ensaio de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- DUARTE JÚNIOR. *O que é realidade?* São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DUMAS, Catherine. *Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Compendio de psicanálise e outros escritos inacabados*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.
- GOBBI, Márcia V. Zamboni. *A ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HELENO, José Manuel. *Agustina Bessa Luís: A paixão da incerteza*. Lisboa: Edições Fim de Século, 2002.
- LEÃO, Isabel Ponce de. *Estudos Agustinianos*. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Ed. Presença, 1994.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís: O Imaginário Total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- OLIVEIRA, Simone Pinto de. *O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1978 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).
- PEREIRA, José C. Seabra. “Relances no cosmograma crítico de Agustina”. Prefácio. In: *Estudos Agustinianos*. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.
- SCOTT, Joan. “História das mulheres” In: *A escrita da História*. BURKE, Peter (org). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SVENDSEN, Lars. *Filosofia do Tédio*. Trad. Maria Luíza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- TEIXEIRA, António Braz. “Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís” In: *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís*, (org.) MENDES, Maria do Carmo; LEÃO, Isabel Ponce de. Edições Húmus, 2017.

O SUB-REPTÍCIO DO PAPEL: A ESCRITA COMO (UMA) VIDA POSSÍVEL. ENSAIO SOBRE O PAPEL DE PAREDE AMARELO, DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Rodrigo Ségges Ferreira Barros¹

Com Charlotte Perkins Gilman, escritora do final do século XIX, pensamos como esse conto pode nos roubar de nós mesmos a ponto de elaborar mecanismos com os quais procuramos organizar a leitura por nós empreendida. Mais do que um exercício de explicação do texto, nosso trabalho se propõe a rastrear o corpo físico da obra para entender os processos de subversão como caminhos de transformação da sociedade disciplinar para o que se entende por VIDA NUA. Por fim, queremos entender o imaterial incorpóreo de *O papel de parede amarelo*, que está presente na superfície do movente no “papel”. Nesse paradigma de conceito, fazemos, neste trabalho de leitura nosso, vir à superfície as linhas de força de conceitos literariamente apresentados na obra para que possam, no rés do nosso texto, receber um ESTATUTO novo. Recusamos, portanto, o princípio de hierarquização de nossa leitura, porque acreditamos, assim como apresenta Deleuze, nada está em valor absoluto.

SOCIEDADE DISCIPLINAR E OS MODELOS DE SUBJETIVAÇÃO

780

Para começarmos nosso empreendimento de leitura acerca de *O papel de parede amarelo*, mesmo que de maneira breve, nesta seção deste artigo, é preciso fazermos uma consideração sobre o contexto de escrita no qual Gilman produz essa pequena obra-prima da literatura norte-americana em fins do século XIX. De maneira mais específica, *O papel de parede amarelo*, ao contrário de propor que as mulheres deveriam permanecer no seu devido lugar, ataca a imagem de esposa submissa, assim como a sexualidade feminina, até então apresentada sob o controle do interdito masculino. Ao se escrever um conto no qual se perturbaria tal padrão, essa autora norte-americana consegue capturar, com delicadeza, aos moldes de um trabalho em linguagem literário-simbólica, o detalhado relato de insanidade incipiente. Nele, a partir de redução da heroína a um animal rastejante, faz-se denúncia retumbante de um discurso médico e de um machismo estrutural como dispositivos de controle para a subjetivação do ser feminino na sociedade do fim do século XIX. Esse devir-animal no qual a mulher enunciadora de *O papel de parede amarelo* se apresentará é uma transgressão em resistência à política sexual das relações homem-mulher, marido-esposa. Narrada em suprema precisão psicológica e dramática, o trabalho literário de Gilman apresenta-nos a voz em primeira pessoa de uma mulher sob um possível colapso mental. Ela produz um texto no qual, numa mistura entre confissão comum à escrita de um diário e relato literário em um conto, se apresenta aos leitores a história de uma mulher que habita, junto com o marido, uma casa provisória enquanto convalesce de uma doença inespecífica. Dentre as primeiras linhas de discussão, traduzido no signo linguístico “propriedades ancestrais”, no qual o universo da casa e, particularmente, da casa fazem com que pensemos a encenação do diário como um fazer literário num proceder ético contra aos mecanismos de disciplinarização da sexualidade feminina. O quarto, sendo assim, se apresenta como lugar para formar, para retirar a histeria como, no século XIX, era entendida a forma difusa da sexualidade feminina, porque não era alocada de forma tão explícita. Logo, o espaço enunciativo de *O papel de parede amarelo* é o da clausura, espaço esse no qual se pretende aprisionar a subjetividade dessa mulher enunciadora. Nesse quarto como interdito a uma sexualidade

1 Mestrando pela UERJ/ bolsista FAPERJ.



lidade feminina que se apresenta como forma de sobrevivência, nas primeiras páginas do conto, somos apresentados a John – marido da suposta confessora – e ao irmão dela. Apesar de ambos serem médicos de renome, não acreditam na doença por que ela passa. O próprio cônjuge, ao assumir o lugar de fala da esposa, “assegura aos amigos e parentes que não se passa nada de grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira – uma ligeira propensão à histeria” (GILMAN, 2018, p.12). Adiante, passamos a saber que a personagem-confessora segue prescrições deixadas por John. Mesmo assim, a voz da mulher deixa escapar o tom disciplinar desse sujeito opressor como se fosse a crença de manifestação amorosa e de atenção à amada. Isso está bem claro na seguinte passagem do conto: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais.” (*Ibid*, p. 15). Salientamos que a ida à tal casa está atrelada à causa exclusiva de se empreender cuidado à mulher, John propõe a ela se hospedar num “quarto infantil no andar de cima” (*Ibid*, p. 16). Desses elementos presentes em *O papel de parede amarelo*, pensamos a institucionalização do poder sobre a subjetividade. Parece haver a denúncia do *confinamento* como mecanismo maquínico de produção de uma feminilidade controlável pelo discurso científico da Medicina, quanto pelo do marido. Como nas grandes instituições disciplinadoras, a imposição de um horário para atividades do sujeito sob domínio serve como forma de se estabelecer cesuras, mecanismo de obrigá-lo a ocupações determinadas, como apresentamos anteriormente ao caso do conto, e a regulamentação de tudo isso em ciclos de repetição (FOUCAULT, 2014, p. 146). Bem diferente de só apenas ensinar, ou impor, uma série de gestos definidos, o controle disciplinar do poder, apresentado a nós sob a alcunha de John, que metonimicamente representa o marido e o médico, quer estabelecer a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo. No contexto da obra de Gilman, seria o de uma mulher livre de sua capacidade de sentir-se insatisfeita com a situação de um casamento, talvez, ou, provavelmente também, alheia às formas de dor existencial comuns à passagem do século. De dentro da instância do confisco, por meio de mecanismos de subtração, no direito duplo de se apropriar, ora por ser médico, ora por ser marido, das formas livre de existência dessa personagem feminina presente no conto de Gilman.

781

Ao contrário do que comumente se pensa ao abordarmos a questão do poder, ele não agiria por violência. Como John em *O papel de parede amarelo*, que é amável e carinhoso, em direção aos corpos, o poder não age pela repressão, tampouco por meio de atos violentos. De acordo com o trabalho de Deleuze ao considerar os textos de Foucault, sabemos que a violência é apenas a expressão de “um efeito do poder, não o poder em si” (DELEUZE, 2013, p. 38). Como percebemos com o proposto à voz enunciativa do conto de Gilman, os discursos metonimicamente materializados em marido, irmão e expectativa da sociedade para o papel de mãe que ela deve cumprir servem como diagrama de forças que configuram o poder do machismo nessa forma disciplinar de sociedade. A exemplo, lemos a frase: “Fico tão triste de não poder cumprir meus deveres!” (GILMAN, 2018, p. 20), ou até mesmo à menção de não conseguir cuidar do próprio bebê recém-nascido. Para as sociedades disciplinares, então, a presença do marido-médico e do corpo da criança coloca em série o *modus operandi* como a mulher deveria se portar, ou agir. Tudo isso, desde muito composto e apresentado a toda e qualquer mulher que se mantinha em laços matrimoniais, agindo, então, por meio do lhes era normatizado. Ainda nos apropriando das palavras de Deleuze, “o poder ‘produz realidade’, antes de reprimir. E também produz verdade, antes de ideologizar, antes de abstrair ou de mascarar” (2013, p. 38). Por essa razão, ao se controlar, selecionar discursos para a sexualidade da mulher, que, no caso, deve agir como esposa, ou como mãe, Foucault, em *História da sexualidade I*, apresenta-nos a sexualidade como foro privilegiado da passagem da soberania do poder em determinar a morte como força comum ao dono por direito sobre as populações, passa a ser “substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* a morte” (**grifo do próprio autor** 2017, p. 149). Pretendemos, com esse pensamento, salientar como o poder torna-se subscrito ao corpo do sujeito que se submete, situando-se, então, no nível da vida, da espécie e da raça, que é revigorado por intermédio da reprodução de mecanismos de linguagem, notadamente apresentados pelos procedimentos de confissão. Não é à toa a mescla de gênero gerenciada de forma brilhante por Gilman. Num recurso literário, parece que a autora de *O papel de parede amarelo* está antecipando o que o filósofo pressupõe como fim dos modelos

de sociedade disciplinar, já que, com a realidade do século XX, haveria a falência generalizada de todos os meios de confinamento. Como nos apresenta Deleuze, em “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*”, haveria a instalação de novas forças. Nelas, ocorreria a substituição da sociedade disciplinar pelas *sociedades de controle* (DELEUZE, 2013, p. 224). Em outras palavras, contra a velha potência da morte, a disciplinarização por que passa a esposa de John apresenta-se como administração do corpo dela com a consequente culpabilização de si mesma: “eis-me aqui, convertida num fardo!” (GILMAN, 2018, p. 20) ou “e confesso que sempre faço isso me sinto mal” (*Ibid*, p. 13). Abre-se, assim, como afirma Foucault, a era de um “biopoder” (2017, p. 151).

Em síntese, numa função de impor uma tarefa, ou um comportamento, tais como a denúncia do medo de se estar escrevendo², porque se contrariam as determinações de John, já que representa a ciência, o mundo racional e organizado contra a irracionalidade e a histeria da esposa, queremos, até aqui, salientar como o autoritarismo do masculino se principia. Nele, numa espécie de “anatomopolítica” – conceito de Deleuze para entender a articulação do poder como um diagrama de forças³ – e biopolítica, ao se manifestar na voz enunciativa, dispensa a materialidade. Isso pode ser entendido no fato de não ser John o mecanismo, mas sim os papéis do masculino como um meio de impor uma tarefa introjetada nas formas de subjetividade dessa mulher, já que ela repete saber como deve agir ao se portar como esposa, mãe, dona do lar. Logo, para esse papel, não necessariamente precisam ser convocados personagens homens, mas sim as categorias de casamento, maternidade, por exemplo, já o fazem. Por isso, como o “o poder não passa por formas, apenas por forças” (DELEUZE, 2013, p.81), consegue mobilizar matérias, como as regras e crenças de que dispõe a personagem de *O papel de parede amarelo*. No entanto, devido ao fato de ser um mecanismo de força, no ser afetado, segundo Foucault em *História da sexualidade I*, o sentir seria apresentado como “um estado de poder sempre local e instável” (2017, p. 108), permitindo-lhe, com isso, inflexões, retrocessos, retornos, mudanças de direção, ou, até mesmo, resistências. Talvez, por essa razão, a passagem da confissão a uma forma mais tipicamente narrativa, como a vemos aparecer em *O papel de parede amarelo*, seja um artifício de que dispõe a personagem feminina do conto como procedimento alheio às forças disciplinadoras impostas à sua subjetividade. Como rebeldia, pelo mecanismo da literatura, pode-se imaginar, ou inventar, uma experiência própria de si.

782

O RELATO DE SI: MANEIRAS DE SE ENGENDRAR A CONFISSÃO OU AINDA UM EU PELA SUPREMACIA/A VIDA NUA

Conforme apresentamos na seção anterior a esta, o mecanismo de escrita de Gilman para *O papel de parede amarelo* embaralha, como nos explica Rancière⁴, os limites entre o imitar a realidade – em outros termos, mecanismos do gênero narrativo – e o comentário acerca dela – o que podemos chamar de aspecto lírico. Logo, em muitos momentos do texto, a voz enunciativa encena a escrita como um registro do tempo da enunciação, fazendo pender a nossa tentativa esquemática de um diário a uma confissão. Nesse criar literário no qual se ritualiza o espaço social do discurso, podemos ver surgir uma espécie de mecanismo por que se desenhará um lugar para o EU como um despossuído de uma capacidade ensimesmada. Ao contrário disso, “quando o ‘eu’ procura fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado numa temporalidade social” (BUTLER, 2017, p. 18). É muito

2 No final da primeira parte do conto, a voz enunciativa performatiza a cena de enunciação ao se referir ao fato de o marido estar se aproximando, justificando, dessa forma, a quebra na sequência do relato: “Lá vem John; preciso pôr isto de lado – ele detesta que eu escreva.” (GILMAN, 2018, p. 18).

3 Para mais, confira o capítulo “As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do lado de fora (o poder)” (Deleuze, 2013).

4 Para maiores explicações, já que escapam, neste momento, um pouco dos desígnios deste artigo, sugerimos a leitura do capítulo “A literatura impensável”, de Jacques Rancière, para se entender, historicamente, como ocorre o entrelaçamento entre o discurso e o comentário como uma espécie de fazer literário no qual se desordenam vozes e corpos. Em outras palavras, a literaturas apresentaria uma realização específica com a língua capaz de confundir ética e estilística.



curioso perceber como Gilman escolhe dar esse caráter de relato de si-mesmo à voz enunciativa do conto *O papel de parede amarelo*, porque parece que a autora quer ensinar como a autocrítica se afigura como um procedimento violentamente ético contra forças do poder instituído e biopolitizados no corpo de todos nós. Seria, mais ou menos, como se nos perguntássemos, de certa forma, por que o outro pode me falar, em vez de eu o poder sobre mim. É como se, na narrativa do conto em questão, a presença do relato de si-mesmo já fosse uma forma de empoderamento em resistência à recusa dos discursos instituídos da Ciência e do lugar autoritário e controlador do marido. Em vez desses saberes, por meio da escrita literária encenadora de uma ficção de relato em diário, a voz enunciativa fosse, paulatinamente, ganhando consistência e consciência quanto a uma busca de sua experiência mais íntima. Assim, ao contrário do que pensa a irmã de John – “uma dona de casa primorosa e entusiasmada e não aspira a uma ocupação melhor” (GILMAN, 2018, p.26) – quanto ter sido a escrita a deflagradora da possível doença da cunhada, vemos, nesse gesto literário, a despossessão desse EU engendrador das forças de opressão contra si mesmo para dar lugar a uma temporalidade social na qual o “eu sou isso” pode ser confrontado como a imaginação de outras formas de se poder ser, desde que se quisesse. O espaço da clausura a que é submetida a enunciadora se apresenta como capaz de construir uma subjetividade enfraquecida, assumidamente doente. Neste ponto, salvaguardas as devidas proporções, queremos aproximar conto de Gilman com a ideia de *Muselmann*, de Agamben, em *O que resta de Auschwitz*. Deportada de sua condição de existência autônoma, porque “está cada vez mais difícil pensar direito”, como supõe ser “essa debilidade dos nervos” (*Ibid*, p. 36), a enunciadora se parece muito com um cadáver ambulante, “um feixe de funções físicas já em agonia” (AGAMBEN, 2018, p. 49). Igual a um ser impossibilitado de fala (in-fância), como está relatado em “E meu querido John apenas me tomou nos braços, levou-me para cima, deitou-me na cama, e sentou ao meu lado e leu para mim até minha mente ficar cansada” (*Ibid*, p. 36), o esposo dessa mulher a reduz a algo para não ser visto, tampouco lembrado. Ao serem implodidas as definições prováveis para a dignidade humana da representação dessa personagem feminina, reduz-se nossa consciência da vida humana à vida nua. Ao contrário de gerir a morte de fato, esse marido parece perceber que seu poder sobre ela se autossuprimiria, extinguindo, com isso, a relação social de domínio sobre ela. Portanto, ao submetê-la à degradação de suas formas subjetivas, funda-se um novo estatuto entre vida e morte. Mesmo ela se mantenha viva, trancafiada a um quarto infantil, como sabemos há muito, aquela figura “é apenas um ser sem nome” (LEVI *Apud* AGAMBEN, 2018, p. 55). Despojada de tudo, exceto da vida, como salientamos, pensamos essa enunciadora como uma mulher em condições mínimas do existir, ela encontra-se na prioridade do seu ser biológico, porque está impedida de todo mecanismo da cultura, como pertencer ao que deseja.

783

Por isso, “para além do padrão em primeiro plano, as formas apagadas ficam mais claras a cada dia” (GILMAN, 2018, p. 38), o momento em que a enunciadora começa, no conto, a perceber, no padrão do papel de parede amarelo, a figura de uma mulher, inclinada para frente, rastejando em segundo plano, vemos como vital a transformação do relatar a si-mesmo. Contra a aniquilação da reflexividade da volta do eu da enunciadora sobre si mesma, numa tentativa, como explica Nietzsche (*apud* BUTLER, 2017, p.21) de se criar uma memória de responsabilidade por ações e efeitos danosos ao que somos, a confissão – o relato de si-mesmo, como queremos fazer perceber – pouco a pouco, perde o valor de alívio da culpa. Perde, também, a relação causal com o sofrimento, ou com a adequação ao que o outro quer de nós.

Assim sendo, já que o sujeito, na realização ética do si mesmo, é a “circunscrição daquela parte de si que constitui o objeto dessa prática moral” (FOUCAULT *apud* BUTLER, 2017, p.29), parece que a transformação da confissão da enunciadora de *O papel de parede amarelo*, ao se estilizar em voz de enunciação narrativa, converte a força do impotente de uma vida nua em formas de fragilidade de existência. Nesse caso, sem mais determinações do como o “eu” vai assumir consigo mesmo uma realização, a escrita do conto apela à abertura das possibilidades múltiplas que só a força ontológica da literatura pode dar conta. Por isso, contra à ideia de fragmentação do sujeito, Butler (2017, p. 32), a fim de eliminar o princípio de irresponsabilidade sobre o vimos a nos tornar diante do outro, apela para a opacidade do ser a si mesmo. Como

nos formamos em contextos relacionais – o mesmo poder ser observado com o fato de a enunciativa do conto ser representada aqui apenas como “a esposa de John”, por exemplo –, o procedimento de busca de autoconsciência nunca estará fechado. Isso porque a verdadeira identidade está sempre no encontro, no processo com o outro. Não seria o mesmo que ocorre com o mecanismo da escrita literária? É preciso virtualizarmos um suposto leitor, mas a escritura só se atualiza quando passamos à leitura.

De outra forma, sem jamais haver transparência, opacos a nós mesmos, assim como a enunciativa de *O papel de parede amarelo*, na busca de si na outra de si não refletida, mas reflexora na parede, enxerga a despossessão do que se é apenas no inventivo da linguagem. Mesmo sem que sejamos capazes de recuperar uma materialidade para o referente do EU enunciado no relato de si mesma no conto de Gilman, o jogo simbólico da linguagem em apreensão do que se é como resistência à redução ao vida nua por que a mulher passa diante ao impossível do existir com o marido a permite uma origem com “várias versões possíveis” (BUTLER, 2017, p.53). A importância desse outro deflagrado no conto na figura de John permite à fragilidade da enunciativa uma fraqueza de si-mesma. Esse estado, por sua vez, mostra-se no poder simbólico de uma curiosidade de opacidade sobre o processo reflexivo de chegar ao padrão do corpo de mulher encenado e emparedado num objeto de adorno e de enfeite, tal como um papel de parede amarelo. No entanto, eternamente aberto sobre si mesmo, assim como a tentativa de sermos claros a nós mesmos quando nos relatamos ao outro, a personagem de Gilman se espanta ao tentar delinear transparência ao que se si, cada vez mais, atinge o estatuto da narrativa, da literariedade. Não é por menos, somos apresentados com uma frase da seguinte magnitude: “Justo quando pensamos tê-lo decifrado, ao avançarmos por sua sequência para trás e nos faz voltar ao princípio. Dá-nos um tapa na cara, lança-nos ao chão e nos pisoteia. É como um pesadelo” (GILMAN, 2018, p. 43). Suspeitamos que o mesmo nos ocorre nesse momento de enunciação deste artigo: quanto mais almejamos ser claros em dominar o procedimento literário comum à obra de Gilman, de menos certeza dispomos do que se apresenta simbólica e literariamente nela.

784

O VAZIO DO CORPO: UMA VIDA

Mesmo que nos faltem palavras justas, porque o que está em jogo é apenas movência, intenso devir, pura desterritorialização, nesta parte do trabalho, dedicamo-nos ao momento final da narrativa de Gilman. Persistindo no desejo de decifrar o padrão do papel de parede sobre as paredes do quarto infantil no qual está instalada, a enunciativa de *O papel de parede amarelo* percebe haver uma mulher por trás das linhas compositoras desse item de adorno. Ela seria, segundo a narradora do conto, a responsável por fazer mover o padrão, por colocar em desordem qualquer parâmetro. Linhas mais à frente, somos apresentados a uma afirmativa bastante instigante: “E o tempo todo tenta escapar. Mas não há quem consiga atravessar esse padrão – ele é asfixiante; acho que é por isso que tem tantas cabeças.” (GILMAN, 2018, p. 56). Semelhante às palavras de Marcia Tiburi (2018), quanto a toda mulher saber bem o papel de parede amarelo e seu terrível padrão em uma sociedade estruturalmente machista. Mesmo sem dimensionarmos tamanha experiência, concordamos com Tiburi acerca da necessidade de rasgá-lo como um ato de desconstrução capaz proporcionar uma saída de si muito mais amplas do que se imaginava em projeto.

Nesse sentido, então, mesmo diante da opressão dos padrões impostos pelas forças do masculino, podemos perceber, na voz enunciativa de *O papel de parede amarelo*, justamente uma forma peculiar de existência que sobrevive, ou que se reinventa, numa discreta potente forma de luminosidade⁵. Portanto, no conto em questão, essa forma de vida – não mais VIDA NUA – se apresenta na narrativa como a de uma mulher rastejante. Nesse ponto de fuga, nessa metamorfose secreta, apenas confessada a nós, seus respectivos interlocutores – “Sempre tranco a porta quando rastejo durante o dia” (*Ibid*, p.58) –, chegamos ao

5 O uso desse termo faz referência a uma belíssima reflexão elaborada por Georges Didi-Huberman (2011), que, inquieto com a predominância de um tom apocalíptico que impede precisamente de dar a ver aquilo que sobrevive.



máximo da ruptura proposto pela quebra de um conteúdo que escapa a padrões. Devido a isso, fazemos salientar, antes de passarmos ao como essa transformação se potencializa, as considerações de Deleuze sobre uma literatura menor. O filósofo, ao discutir as obras de Kafka, explica-nos que

a literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, não vê, e só concebe depois (...). A expressão tem de quebrar as formas, tem de marcar as rupturas e as novas derivações. Uma forma quebrada tem de reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. (DELEUZE, 2003, pp. 57-8).

Não é por menos a estrutura discursiva do conto de Gilman oscilar entre conto literário e as confissões em páginas de diário. Era para dar conta de uma ruptura em conteúdo que a autora se propõe à escrita de um texto bem menos convencional: um híbrido de formas narrativas para abarcar a potência revolucionária de ter uma enunciativa transformada num devir-animal, porque essa era a única alternativa para passar de uma vida nua. Ao se traçar essa linha de fuga, em liberdade e agressão, a enunciativa constitui, segundo Deleuze (2003, p.69), uma desterritorialização absoluta, porque esse devir não permite mais que se retorne a um estágio anterior, tampouco porque a transformação em animal não tem nada de metafórico, de simbólico, muito menos de alegórico. Ele não é fruto de um resultado de culpa, ou de maldição. Pelo contrário, é o dizer “sim” ao molecular da existência. Nesse sentido, a personagem de *O papel de parede amarelo* escapa do determinismo fatídico de entregar sua vida ao destino, aos mandos e desmandos das forças de poder. Contra à perversão de um poder que não elimina o corpo, mas que era capaz de docilizá-lo, “finalmente consegui sair” – como responde ao marido a personagem de John. E ela fala mais: “arranquei a maior parte do papel, então você não vai poder me colocar de volta!” (GILMAN, 2018, p.69). Em vez de escolher a morte em vida – a vida nua –, contra as formas de bioascesce, representadas pelas normas de saúde de John, ou pelo que se espera para o papel de uma mulher da época, a enunciativa de Gilman rasga sobre o marido. Então, chegamos a uma desinvestidura completa na qual o modelo de corpo esperado para a personagem enunciativa do conto se desembaraça de modelos sensório-motores-interiorizados para seguir até um corpo completamente desertado, vazio, capaz de ser o mais puro de sua essencialidade indefinida. No entanto, esse corpo-cobra-mulher, num domínio intensivo, numa espécie de gosma branca – o opaco da literatura, talvez; ou o líquido de que prova GH, no romance *A paixão segundo GH*, da Clarice Lispector, quem sabe –, possa ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes de vida UMA VIDA. Esse conceito é elaborado por Deleuze (2002, p. 14) para criticar o papel transcendental imposto pelas tentativas de individualidade impostas ao sujeito. Em vez dessa abstração castradora, nas quais seríamos reduzidos a uma virtualidade do sobrevivencialismo biológico, segundo o qual, cultuaríamos formas de vida de baixa intensidade, pela imanência de UMA VIDA, com a vida indefinida, ser-nos-ia apresentada a imensidão do tempo vazio. Nele, poderíamos presenciar “o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata” (*Ibid*, p. 14). Muito provável, essa seja a razão de a voz enunciativa de *O papel de parede amarelo* não possuir marcas sintático-semânticas de individualidade. Nesse oco discursivo, estamos diante apenas de uma presença narrativa bastante impessoal e singular. Uma vida que contém nada mais do que virtuais.

785

Sendo assim, para que essa imanência em UMA VIDA apareça, é preciso que seja deslocada a presença inerte e claustrofóbica de uma VIDA NUA. Com essa desterritorialização, numa movência perpetuamente virtual e potente, foge-se, escapa-se, como a narradora de Gilman, de tudo aquilo que pretendeu representá-la – falar por ela, melhor dizendo – ou contê-la. Por isso mesmo, o espaço ontológico da literatura seja um caminho viável, porque tudo está por vir, tudo pode se reverter. Há sempre alguma coisa que nos escapa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da ficção, como quisemos apontar, Charlotte Perkins Gilman, numa espécie de denúncia aos métodos ineficazes e humilhantes de tratamento de saúde mental impostos às mulheres de sua época, faz mais do que era esperado. Mais do que reverter a ordem, o papel rouba a voz e a cena. Para fora do padrão, o rastejante se coloca como potência máxima de um parto sobre si mesma. Contra um tratamento médico da época, no qual estava proibida, na tentativa de curar-se de uma depressão pós-parto, de ler e de, até mesmo, escrever sobre si mesma o que sentiam, Gilman constrói a força de liberdade para si mesma, mas a espessura em abrir-se para que todas as demais mulheres conseguissem imaginar algo semelhante: “Fico imaginando: e se TODAS saírem do papel de parede como e saí?” (**grifo nosso** GILMAN, 2018, p. 67).

Recorrendo ao subterfúgio de representar um papel diante ao marido e à sociedade, que, ao longo do conto, vai sendo transmutado como desterritorialização e forma de fuga em potência, seja no devir-animal, seja no virtual do discurso literário, a voz enunciadora do conto se apresenta a nós em seu eloquente mistério. Assustadoramente indefinido, o aprisionamento da forma narrativa para *O papel de parede amarelo* rompe-se como poder de discurso. Nesse sentido, mais do que representação diagramática das linhas de força da imposição das armadilhas machistas de se cumprir as decisões sexual-marital à mulher, o conto deixa escapar a vida sem forma, rastejante, como campo de força maior, como ancora daquilo que já lhe era esperado, lá onde o amor vacila, onde o leite que a vaca não prometeu, segundo Guimarães Rosa, a fala de si para si faz com que surja resistência.

Por essa razão, falamos que há uma forma de fuga, um sub-reptício para esse papel, porque não lemos essa voz enunciadora como vítima, mas como uma operadora que se desarticula para sair para além das amarras do século XIX. Esquizofrenicamente, ela desarticula, ainda hoje e para sempre, nosso tempo. Às vezes, no extremo da manipulação e decomposição do corpo, descobrimos, como pudemos ler em *O papel de parede amarelo*, no limite máximo da VIDA NUA o abrir-se para *uma vida*, para a virtualidade, para a imanência, pura potência. Lugar esse, portanto, onde biopoder algum pode “pegar”. Num generoso gesto literário, nossa leitura se fecha no melhor da potencialidade: o virtual das palavras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. 4ª. reimpressão. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1ª. edição, 3ª. reimpressão. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- DELEUZE, Gilles. “Das três imagens dos filósofos”. In: *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 131-136.
- _____. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações*. 3ª. edição. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 223-230.
- _____. “As componentes da expressão”. In: *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, pp. 57-80.
- _____. “Uma imanência: uma vida...”. In: *Educação e realidade*. Revista Universidade Federal do rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, v.27, n.2. ISSN 2175-6236, 2002, pp. 10-18. Acesso em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>, 24 de abril de 2019, às 3h45.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.



FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 6ª. edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª. edição. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. 5ª. edição. Tradução de Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

HEDGES, Elaine R.. "Posfácio". In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. 5ª. edição. Tradução de Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018, pp. 71-110.

RANCIÈRE, Jacques. "A literatura impensável". In: *Políticas da escrita*. 2ª. edição. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 27-50.



UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS OBRAS *SIMÃO DIAS* E *O CORTIÇO*, NAS PERSONAGENS LUISA, DO CARMO E POMBINHA

Rosa Gabriely Monteiro Fontes¹

Luciana Novais Maciel²

APRESENTAÇÃO

No tocante, ao ensejo deste artigo, cujo principal objetivo é realizar uma comparação entre as personagens Do Carmo e Luísa na obra *Simão Dias* (1949)³ de Alina Paim e Pombinha no romance *O cortiço* (1890)⁴ de Aluísio Azevedo, mostrando as características principais que envolvem a mesma temática nas duas obras, as mulheres como foco principal, primeiro o sofrimento, depois a liberdade.

A Literatura Comparada está sempre presente nas leituras diárias de cada indivíduo, mesmo que não seja percebida e que o leitor não tenha conhecimento do que seja ou da existência da mesma, no ato de ler é possível fazer comparações, seja de aspectos sociais ou até mesmo traços envolvendo personagens. Para Carvalhal (1943), comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização ou da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, cujo o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

788

A literatura comparada tem como objetivo principal... o estudo das obras de várias literaturas em seu inter-relacionamento. Concebida em termos gerais, ela compreende – para falarmos apenas do mundo ocidental – as relações mútuas entre a literatura grega e latina, a dívida da literatura moderna (desde a Idade Média) para com a literatura antiga, e, finalmente, as ligações entre as diversas literaturas modernas. Este último campo de investigação, que é o mais extenso e complexo dos três, é aquele que a literatura comparada, no sentido em que geralmente a entendemos, adota para si. (VAN TIEGHEM⁵ apud CARVALHAL, 2001, p. 328)

Pode-se perceber a grande importância que a Literatura Comparada possui a partir dessa citação, pois a mesma tem o poder de relacionar as ligações que uma (s) obra (s) tem com a (s) outra (s).

A Literatura Comparada chegou no Brasil através de uma matéria, que complementou a teoria literária, formando assim a Teoria Literária e Literatura comparada em um só estudo. O Pioneiro dessa disciplina foi o teórico e crítico Antonio Candido e teve como objetivo assegurar um espaço institucional a este domínio dos estudos literários. Diante disso, compreende-se que o estudo da Literatura Comparada chegou ao Brasil no formato de disciplina.

1 Graduada do curso de Letras Português/Espanhol da Faculdade Pio Décimo, foi pesquisadora do projeto de Iniciação Científica através do NELL (Núcleo de Estudos em Literatura do curso de Letras), Linha de Pesquisa: Literatura de Escritores sergipanos e metodologia do ensino de Literatura. Pesquisadora de Literatura Comparada pelo viés crítico Aluísio de Azevedo e Alina Paim, respectivamente nas obras *O Cortiço* e *Simão Dias*. rosagabriely@gmail.com

2 Professora e Coordenadora do Curso de Letras Português e Espanhol da Faculdade Pio Décimo, Mestre em Literatura Brasileira (UFAL), Orientadora da linha de pesquisa: Literatura de escritores sergipanos e metodologias do ensino de Literatura que compõe o NELL (Núcleo de Estudos Literários do curso de Letras). luciana.m@piodecimo.edu.br

3 O romance foi publicado em 1949, porém utilizaremos nas citações a edição de 2015.

4 A obra foi publicada em 1890, aqui utilizaremos nas citações a edição de 2014.

5 VAN TIEGHEM. *La littérature comparée*. Paris: Colin, 1931, p. 57.



O perfil comparatista de Antonio Candido não se limita, entretanto, às atividades docentes. Sua vasta obra crítica e histórica oferece reflexões e interpretações que representam profundas contribuições para o pensamento comparatista brasileiro e latino-americano. De modo que até o presente não surgiu, entre nós, nenhum estudioso que nos oferecesse uma obra tão ampla, densa, coerente e atual como a sua, em termos de uma sólida contribuição para a literatura comparada no Brasil e na América Latina. (NITRINI, 2010, p. 195.)

Segundo a autora, pode-se dizer que a comparação, explicado por Candido, não foge de atividades docentes, pois ele oferece reflexões que contribuem para o pensamento comparatista brasileiro, por isso se tornou tão importante nesses estudos, uma vez que trouxe grandes contribuições à literatura comparada no Brasil.

POMBINHA E DO CARMO: A INGENUIDADE PERDIDA

Nas duas obras percebe-se situações semelhantes nas duas personagens femininas, Pombinha, *O Cortiço* (2014), e Do Carmo, *Simão Dias* (2015); A primeira, sofre rigorosa pressão da mãe porque ainda não menstruou e não pode casar-se, por esse motivo, é tratada como uma pessoa que não pode fazer nada dentro e fora do lar, pois é considerada sensível.

A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermicha e nervosa ao último ponto; loira, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico o proibira expressamente [...] Mas D. Isabel não queria que o casamento se fizesse já. É que Pombinha, orçando aliás pelos dezoito anos, não tinha ainda pago à natureza o cruento tributo da puberdade, apesar do zelo da velha e dos sacrifícios que esta fazia para cumprir à risca as prescrições do médico e não faltar à filha o menor desvelo. (AZEVEDO, 2014, p. 21)

789

Em *O Cortiço* (2014), Pombinha, sofria com a pressão da mãe; em *Simão Dias* (2015), Do Carmo, sofria sem a mãe e com a rigorosa educação das tias solteironas.

O dia da inauguração da luz elétrica fora de agonia e castigo. Apanhara das tias porque havia envergonhado a família, desmoralizado o nome do velho Bernardino: - "A neta do coletor, a neta de seu Bernardino, fez fiasco, deu prego na poesia". [...] a música da filarmônica perdera a força de espalhar alegria. Ouvindo-a, Do Carmo sentia o coração minguar e doer desejo de ficar só, de chorar, de encontrar a mãe, esconder a cabeça em seu peito em busca de socorro. A mãe! Precisava rezar pelo seu descanso. O olhar bateu na arca de couro de tachinhas douradas, as pálpebras cerraram-se: - "Pela alma de minha mãe, para que Deus abrevie sua provação, se ainda não está no reino dos céus". (PAIM, 2015, p. 134)

Do Carmo, ao longo do romance, traz lembranças da mãe e deixa evidente a falta que sente dela "Se a mãe fosse viva, seria diferente." (PAIM, p. 147). Então, constata-se, nas duas personagens, a relação materna, uma sofre com a rigorosa "proteção" da mãe, pelo fato dela não ter menstruado, era como se ainda não tivesse utilidade nenhuma, pois não podia fazer nada, nem mesmo casar-se, e a outra, sofre com a ausência da mãe, que se estivesse viva, tudo seria diferente, ela seria mais feliz e compreendida por alguém, não viveria somente de regras, e sim com afeto materno.

Outro ponto semelhante entre as duas, é a representatividade feminina através da menstruação, das descobertas de um novo corpo; Pombinha, o tempo todo é cobrada com perguntas, "já desceu?", "Então, já veio?", "Por que não tenta os banhos de mar?", e já estaria preparada para quando isso acontecesse; Há um tipo de sofrimento na personagem com relação a essa descoberta, pois, foi abusada sexualmente por Leonor, outra mulher, sofreu sem entender o que estaria acontecendo, mas, logo após, menstruou e



“descobriu-se mulher”, como era citado por sua mãe, que só seria totalmente mulher se menstruasse “Mas, a despeito de tamanho empenho, por coisa nenhuma desta vida consentiria que a sua pequena casasse antes de “ser mulher”, como dizia ela.” (AZEVEDO, 2014, p.21).

E depois de tanta espera, de tanta pressão da mãe para que a menstruação descesse, finalmente o acontecimento mais esperado por todos do *Cortiço*,

Pombinha ergueu-se de um pulo e abriu de carreira para casa. No lugar em que estivera deitada o capim verde ficou matizado de pontos vermelhos. A mãe lavava à tina, ela chamou-a com instância, enfiando cheia de alvoroço pelo número 15. E aí, sem uma palavra, ergueu a saia do vestido e expôs a D. Isabel as suas fraldas ensanguentadas. – Veio!! Perguntou a velha, com um grito arrancado do fundo d’alma. A rapariga meneou a cabeça afirmativamente, sorrindo feliz e enrubescida. (AZEVEDO, 2014, p 81)

E a alegria e o cuidado da mãe porque agora, finalmente, a menina havia descoberto as transformações do seu corpo,

De cada vez que passava junto da filha dava-lhe um beijo na cabeça e em segredo recomendava-lhe todo o cuidado. “Que não apanhasse umidade! Que não bebesse coisas frias! Que se agasalhasse o melhor possível e, no caso de sentir o corpo mole, que se metesse logo na cama! Qualquer imprudência poderia ser fatal! (AZEVEDO, 2014, p. 82)

790

Esses cuidados e precauções feitos pela mãe de Pombinha são presentes até os dias atuais na sociedade, antes com mais relevância do que hoje, pois, para as mulheres, a alimentação era muito importante no período menstrual, e se a mesma não seguisse o recomendado, poderia sofrer uma imprudência fatal, então, é um aspecto que está presente até os dias atuais, esses que são feitos por pessoas mais velhas, mas que não são totalmente seguidos pelas jovens devido ao avanço na alimentação.

Ao contrário de Pombinha, Do Carmo não tinha tanto conhecimento com o novo, e de princípio, sente-se perdida e mais uma vez menciona a mãe, pois se tivesse viva iria entendê-la perfeitamente, por isso, o seu sofrimento, nesse momento de descoberta, é porque não tem ninguém para ajudá-la e orientá-la sobre o que era aquela coisa estranha saindo de si.

Por que não começava a sentir qualquer coisa? Era impossível que não doesse, não tivesse de sofrer com aquilo. A calma não continuaria muito tempo, era trégua passageira. Uma gota estalou no fundo do tanque, o coração da menina apertou-se – e a ideia que estava só e podia morrer de uma hora pra outra instalou-se-lhe em pensamento. Que havia de ser quando descobrissem, quando todo mundo soubesse a verdade? Soubesse o quê? Que ela havia morrido ou outra coisa? Tia laiá não tiraria os olhos de seu rosto, olhos maus de quem arma traição. Nova gota estalou e o som repercutiu dentro de Do Carmo, estranho e opressivo. E o sangue, aquele sangue que lhe manchava a roupa, minaria devagar como a água salobra que escorria pelas paredes do tanque ou jorraria em golfadas como vômitos? Não sabia nada, abria-se uma ferida dentro dela, não podia prever o que se passaria nas horas seguintes. (PAIM, 2015, p. 187)

Diferente de Pombinha, que já tinha conhecimento do que era menstruação pelas cobranças que sentira dos moradores do cortiço, Do Carmo, não teve nenhuma instrução, então, aquilo se tornaria novo para ela, tanto que o tempo todo ela argumenta o que poderia estar acontecendo. “Estava sozinha com aquela coisa misteriosa acontecendo sem que ela sentisse.” (PAIM, 2015, p. 191), e, a todo momento, ela se sente sozinha e pensa que se a mãe estivesse viva iria saber o que estava acontecendo, ao mesmo tempo que pensava isso, tinha medo de contar a alguém e receio de descobrir o que era aquilo.



A princípio, Pombinha sofreu, pois teve que descobrir o “ser mulher” a partir de uma relação com outra mulher, ao qual ela não entendia como aquilo poderia está acontecendo; já, Do Carmo, sofria por não saber o que era e por não ter apoio de ninguém, e, mais uma vez, volta a citar sua mãe “Todo mundo estava longe, ninguém se interessava com o que a atingia. Se a mãe fosse viva! Mãe é diferente, descobre as coisas sem ser preciso contar.” (PAIM, 2015, p. 192)

Em *O Cortiço* (2014), Pombinha, só foi considerada mulher quando a menstruação desceu, já em *Simão Dias* (2015), quando Tia Luísa descobriu o que estava acontecendo, definiu como crescimento, quando a mulher sofre modificações no corpo, e não que, somente a partir daquele momento, ela se tornaria mulher.

- “Maria você cresceu muito ultimamente. Qualquer dia está da minha altura” Fizera pressão no soalho e a rede se afastara e aproximara da parede. – “Em sua idade surgem modificações. O corpo deixa de ser de menina para torna-se mulher. Está compreendendo?”. Estava compreendendo perfeitamente. (PAIM, 2015, p. 192)

Diferente de Pombinha, Do Carmo sentia vergonha de contar para as pessoas aquele novo acontecimento, só depois de algum tempo foi criando confiança na sua tia Luísa e em Vovó Carolina que lhe instruída sobre o que estava acontecendo, “- toda mulher tem isso. Deus lhe deu mais essa cruz. É carregar conformada, mulher é mulher. Se Deus não lhe deu vida solta como a de homem, é porque, em sua sabedoria, achou melhor desse modo.” (PAIM, 2015, p. 197)

Assim como em *O Cortiço* (2014), em *Simão Dias* (2015), também traz as tradições impostas pelos mais velhos sobre a alimentação da mulher quando está no período menstrual.

- E cuidado com o resguardo. Fugir da frieza, não tomar banho frio nem sereno. Nem toda comida é servida, há muita coisa reimosa. Peru é carregado. Quiabo e maxixe, passar de longe [...] – Seguir o resguardo direitinho. Laura, minha irmã caçula, se meteu a civilizada, foi atrás da conversa de médico novo, comeu de tudo e bebeu de tudo, acabou coitadinha, amarela como cera, pernas bambas e anemia. [...] – não toque em Limão. Lá em casa morava pretinha; chupou limão escondido e a regra suspendeu um ano; (PAIM, 2015, p. 197-198)

791

Dessa forma, a questão da representação feminina, através da menstruação, prevalece nas duas obras, trazendo assim, descobertas e costumes da época com relação as mudanças ocorridas no corpo da mulher. E como nas duas obras há uma representatividade maior na questão do sexo feminino, não basta apenas mostrar o seu trabalho, sua submissão ao homem, suas lutas e suas vitórias, há também uma representação através do corpo, seja ela com preconceito, no caso de *O Cortiço*, em que a mãe de Pombinha só a considerava mulher quando menstruasse, ou no caso de *Simão Dias*, que representou o crescimento de Do Carmo.

A REPRESENTAÇÃO DA LIBERDADE ATRAVÉS DE POMBINHA, DO CARMO E LUÍSA

Diante do que foi abordado acima sobre o conceito e a importância da Literatura Comparada, aborda-se aqui uma comparação entre as personagens, representação feminina, nas obras *Simão Dias* (2015) e *O Cortiço* (2014), que mesmo sendo escritas em épocas diferentes, podem ser observadas grandes semelhanças entre essas personagens.

A liberdade da mulher é representada através de três personagens, Pombinha (*O cortiço*), Luísa e Do Carmo (*Simão Dias*); Em um primeiro momento do romance *O Cortiço* (2014), Pombinha é considerada uma garota inocente, admirada por todos os moradores da estalagem, a espera de se tornar mulher, ter o que todos desejam que ela tenha, a menstruação. Após esse acontecimento, Pombinha se transforma em outra pessoa, casa-se, mas não se sente totalmente feliz, então separa do seu esposo para encontrar a liberdade

que tanto deseja e se tornar o que ela quer, independente do que as pessoas falem ou pensem, muda-se para o Rio de Janeiro e vira prostituta, sentindo-se, dessa forma, liberta e feliz.

Agora, as duas cocotes, amigas, inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças, dominavam o alto e o baixo Rio de Janeiro. Eram vistas por toda a parte onde houvesse prazer; à tarde, antes do jantar, atravessavam o Catete em carro descoberto, com a Juju ao lado; à noite, no teatro, em um camarote de boca, chamavam sobre si os velhos conselheiros desfibrados pela política e ávidos de sensações extremas, ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais e gordos fazendeiros de café, que vinham à corte esbodegar o farto produtos das safras do ano, trabalhadas pelos seus escravos. Por cima delas, duas passara uma geração inteira de devassos. (AZEVEDO, 2014, p. 135)

Antes, uma simples menina, agora, uma mulher com um novo estilo de vida, cheia de liberdade e vivendo de acordo com seus desejos.

Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avaro, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si. (AZEVEDO, 2014, p. 135)

792

Pombinha representa o poder, a sensualidade da mulher e mostra que ela pode ser aquilo que ela quer. Primeiro, subjugada pela vontade materna: menstruar e casar. Depois, dar a volta por cima e mostra que o lugar da mulher é onde ela quiser, mesmo que seja rodeada de críticas, ela segue suas próprias vontades. Percebe-se que, nos dois momentos de Pombinha, o seu corpo é a sua representatividade, em um, ela espera o seu desenvolvimento, a sua menstruação, e em outro, ela usa o seu corpo como a sensualidade, como uma nova forma de trabalho.

Em *Simão Dias* (2015), também é visto o poder de liberdade encontrado em Luísa e em Do Carmo. Diferente de Pombinha, que se separou do marido e foi embora ser prostituta e satisfazer os seus desejos, Luísa, só sentiu o gosto de liberdade, quando o seu marido, vítima de acidente, veio a óbito. Mesmo sendo julgada pelas pessoas em morar sozinha, ela não se importou, era dessa forma que ela se sentia feliz e assim o fez.

Que a cidade continuasse condenando sua atitude. Queria morar sozinha com uma menina, apesar de ter a casa dos pais a dois passos: a loja pertencia-lhe e ninguém podia arrogar-se o direito de arrancá-la do que era seu. Que lhe importava a opinião alheia? Tinha culpa de ser jovem, de ter ficado viúva? – “Negócios em mão de mulher dão em água de barreira”. Mostrasse erros de direção nos últimos quatro meses: a loja progredia, a malhada continuava no mesmo, o leite partindo no lombo do animal todas a madrugada. (PAIM, 2015, p. 259)

Luísa, sentia-se outra pessoa, agora cuidando das suas próprias coisas, mesmo sendo julgada, ela desempenhava perfeitamente o papel que a sociedade enxergava somente para homens. “Em que se baseava aquele homem para se julgar mais capaz, ele que não soubera conduzir bem a própria vida? Instrução? Conhecimento do mundo? Apenas o fato de ser pai, de ser homem.” (PAIM, p. 259)

Luísa, agora cuidava das tarefas que o marido desempenhava enquanto era vivo, ainda exercia a função de professora e junto com Do Carmo conseguiu sentir o que era a verdadeira independência e liberdade da mulher, “encontrava-se, na pequena cidade, em condições de independência não atingidas por outras mulheres” (PAIM, p. 261), por viver tão livre, queria poder passar para as outras mulheres como era sentir-se assim, “discutira muito com as colegas sobre a liberdade da mulher” (PAIM, p.261).



Pela primeira vez, experimentava independência, tinha consciência de liberdade agora que rompera com a escravidão afetiva, abandonara as lentes falsas herdadas de mãe Carolina, partira a continuidade de submissão mantida pelas mulheres da família através de gerações. Escolhia o caminho, dirigia o voo mesmo contra o vento, era livre e, sem apoio, começava a conhecer segurança, compreendia que ela estava dentro de si mesma, nascia da confiança nas próprias forças. Poderia viver em Simão Dias, em qualquer parte do mundo, e permanecer independente, mantendo a liberdade conquistada. (PAIM, 2015, p. 262)

Luísa, sentiu a sua independência quando não teve mais a figura masculina presente na sua vida, já Pombinha, sentiu a liberdade de poder mandar no homem tocando-o na parte mais tentadora que é o desejo sexual e dessa forma ela os tinham na mão para poder dar ordens e controlar o momento.

Assim como Pombinha e Luísa, Do Carmo também sentiu a liberdade, antes, uma criança sofrida, depois, uma mulher livre junto a única tia que ela gostava.

Não queria voltar nunca ao tempo de criança, sofrer sem piar, engolir choro quando o coração doía ferido por palavras imprudentes e injustas, sufocar lágrimas com um nó na garganta, porque menina que chora sem apanhar está fazendo manha, e para manha só há um remédio – palmatória. Criança aguenta muita judiação, recebe o torto e direito pontapés dos grandes. Sentia alívio quando se media com tia Luísa. (PAIM, 2015, p. 254)

Uniu sua força com tia Luísa e juntas tornaram-se mais fortes, conquistando assim o mundo, e ganhando voz na sociedade, podendo fazer o que quisessem e ser o que desejassem, a força das duas mulheres fizeram-nas sentir a liberdade. “Juntas abandonariam Simão Dias. Longe daquelas serras, havia de revelar-lhe o segredo da liberdade da mulher, para que Maria não ferisse as mãos despedaçando as amarras do balão cativo.” (PAIM, p. 265)

793

Infere-se que, por mais que as duas obras tragam descrições de uma mulher voltada ao trabalho doméstico, de relatos machistas, elas também mostram que o sexo feminino consegue dar a volta por cima e tornar-se aquilo que deseja ser, não mais aquela mulher submissa ao homem e ao lar, mas sim cheia de liberdade, transgressora. Verifica-se, no caso de Pombinha, que, em uma primeira perspectiva, tem-se uma criança centrada ao se tornar mulher, a menstruar, amada por todos e que, ao crescer, se mudou para o Rio de Janeiro, em busca da sua independência, mesmo virando uma prostituta, profissão criticada até os dias atuais, mas que não deixa de transmitir a liberdade conquistada pela personagem. No caso de Do Carmo e Luísa, sofreram muito, uma pela rigorosa educação das tias solteironas, a outra por ser infeliz, por querer ser além do que era, mas que juntas conseguiram sua independência e também tornaram-se o que tanto almejavam. Por conseguinte, os dois romances, em uma primeira perspectiva, mostram a representatividade feminina através da submissão do masculino e, em uma segunda, mostra a mulher conquistando o seu espaço, a sua independência e progredindo na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, foi possível compreender a importância da Literatura Comparada, pois, nota-se que mesmo sem conhecê-la, o leitor está sempre em constante comparação em uma leitura crítica. Partindo desse pressuposto, foi possível analisar um diálogo entre as duas obras, *O Cortiço* e *Simão Dias*, há temáticas semelhantes que as envolvem, trazendo assim, uma relação dialogal entre ambas com aspectos que são vistos atualmente na sociedade.

As questões que foram ressaltadas durante a pesquisa trouxeram resultados positivos, pois, foi possível encontrar as temáticas pesquisadas nas duas obras, a condição social das personagens, que trouxe



como diálogo questões sobre, a representação da mulher dividida em dois momentos, em um primeiro, mostrando todo um sofrimento e submissão a figura masculina, em um segundo, a mulher liberta, em busca dos seus objetivos e transgredindo na sociedade.

De acordo com esses fatos apresentados, foi possível averiguar que as temáticas envolvidas nos dois romances são de extrema importância para fazer um relação com a realidade pois, como foi visto, são obras de diferentes épocas mas com situações ainda notórias na contemporaneidade, percebendo assim, que existem traços que o ser humano nunca deixou de possuir e os traz desde a antiguidade. Um exemplo, é a questão da mulher, que em 1890 (ano de publicação de *O Cortiço*), era vista como submissa, mas que já existiam muitas com desejo de transgressão, em 1949 (ano de publicação de *Simão Dias*), tem-se a mesma sequência e caracterização, e hoje pode ser visto um avanço nas questões feministas, mas que muitas mulheres ainda são submissas, não tem o seu merecido valor, pois não há uma total igualdade com o sexo masculino, esse ainda é visto como superior, como símbolo de força.

Portanto, a partir das discussões feitas acerca da análise comparativa entre os dois romances, *O Cortiço* e *Simão Dias*, pode-se admitir que essa temática é pertinente, uma vez que é possível agregar temas em comum nas duas obras, que mesmo sendo de autores e épocas diferentes, não deixam de trazer uma realidade vivida até hoje na sociedade atual.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo, Martin Claret, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1943.

794 NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PAIM, Alina. *Simão Dias* 3. ed. Aracaju: Editora Diário Oficial do Estado de Sergipe – EDISE, 2015.



AÇÃO POLÍTICA E PROTAGONISMO FEMININO DE “EVITA” NA ARGENTINA

Rosa Maria da Silva Faria¹

Evita transgrediu o sistema e protagonizou a presença feminina nas esferas de poder político, na Argentina. No entanto, como destaca Juan José Sebrelli, aceitou as convenções sociais e os tabus sexuais que faziam da mulher um ser passivo; não pensou em reivindicações para a emancipação feminina como o direito ao divórcio e à descriminalização do aborto; além de ter impulsionado uma política de natalidade na qual o principal papel da mulher era a maternidade.

Evita teve grande projeção, poder e influência no governo peronista. Eva Perón, a mulher de “dudoso origen” para os antiperonistas, como primeira-dama desconstrói a imagem de passividade feminina na história do país, ainda que se mantendo à imagem idealizada por Perón. Segundo Felipe Pigna “Evita fue más allá de lo previsto e incomodó a hombres que no podían tolerar que una mujer consolidara su imagen por medio propio” (PIGNA, 2008, p.139). Seu pai, Juan Duarte, representava a “dupla moral”, machista que outorgava aos homens o direito a manter duas famílias: uma legal, respeitável e bem constituída cujos filhos gozavam do status de legítimos e, uma segunda – paralela - junto a “doña Juana” com quem teve oito filhos “naturales”, ou seja, ilegítimos.

Felipe Pigna destaca que o estigma de filha ilegítima lhe impunha uma mescla de rebeldia e otimismo, pois aos treze anos decorou três poemas e partiu com sua mãe para Buenos Aires para um concurso na Rádio Belgrano e aos quinze anos saiu de Junin com destino a Buenos Aires acompanhada de Augustín Magaldi para ser atriz, embora não correspondesse aos padrões de beleza estabelecidos pela indústria cultural argentina. Segundo Juan José Sebrelli a indústria cinematográfica argentina, dos anos trinta e quarenta, partia do olhar masculino oriundo de uma sociedade patriarcal cujo modelo de mulher e atriz correspondia ao mito virginal da donzela, à dona de casa ou ao mito de mulher fatal aos quais Eva não correspondia. Seu encontro com Perón permitiu-lhe sobressair-se nos palanques e diante da multidão, por meio da teatralidade dos gestos, dos discursos incendiários, do manejo da voz e do domínio diante das câmeras, era “Eva Duarte Perón, la esposa del presidente, y la compañera Evita, agitadora de masas, líder de la clase obrera” (SEBRELLI, 2009, p. 80).

Sua atração pela política, iniciou-se observando silenciosamente reuniões que Perón mantinha em sua casa com militares e dirigentes políticos, embora continuasse desejando seguir sua carreira artística. Em setembro de 1945, Eva conseguiu seu primeiro e único papel de protagonista no filme *La pródiga*, que nunca estreou. Frustrada, decide abandonar a carreira artística e participar da campanha eleitoral de Perón, ainda que fosse “la primera vez que la esposa de un candidato lo acompañaba en sus giras por el interior” (PIGNA, 2008, p.172). Foi-lhe útil a experiência de atriz para se tornar uma expressiva figura política e representar o papel estratégico de ser a intermediária entre as massas e o presidente Perón. Eva seguiu o caminho idealizado por Perón, tomando sua origem pobre e bastardia como elementos de identificação com os trabalhadores e as massas. Segundo Marysa Navarro, em *El liderazgo carismático de Evita*, fazer discursos era umas das principais funções de Evita entre 1946 e 1952, e com uma linguagem dramática, por vezes agressiva, associava Perón a era de justiça social na Argentina.

¹ Doutoranda de Literaturas Hispânicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/ UFRJ, Mestre em Educação pela FE/UFRJ, Especialista em Administração Escolar pela FE/UFRJ e professora de Educação Básica pela Secretaria Estadual de Educação do RJ (SSEDUC/RJ). rosamariadasilvafaria@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-2541-3739>

O peronismo se propunha, entre outros: a modificar o perfil social e económico da Argentina, apoiando a expansão do mercado interno e a incorporação de consumo de sectores historicamente postergados e marginalizados; a saltar de uma economia agroexportadora a outra de base industrial; a nacionalizar os principais portos nacionais, etc. Assim, “durante los años del primer peronismo se produjo un notable aumento de la participación de los asalariados en la renta nacional y un cambio radical en las prioridades del presupuesto nacional, históricamente destinado a garantizar y aumentar la tasa de ganancia de los sectores económicos más concentrados” (PIGNA, 2008, p. 191-192).

A passagem da década de 1930 para 1940 na Argentina ficou marcada por significativas transformações políticas e sociais. Após a crise económica de trinta, as novas condições do mercado mundial, o enfraquecimento das atividades agropecuárias, as migrações populacionais do campo para a cidade, o crescimento urbano decorrente do evento anterior e o processo de industrialização, alteraram consideravelmente o perfil social. A presença da população oriunda do campo nos centros urbanos, possibilita-lhes um novo posicionamento social. Alocados nas “villas miséria” da periferia urbana e/ou invadindo espaços, até então, desvalorizados, “los hombres y mujeres llegados del interior del país pronto fueron considerados una amenaza para un orden percebido como tradicional. Ellos representaban la fuente potencial del conflicto y de la sedición social” (BIANCHI, 1993, p.763). Então, o peronismo, por meio da política redistributiva, denominada “justicia social”, visando incorporar as classes sociais marginalizadas à sociedade urbana e a eliminar o potencial de ameaça social que representavam, criou alternativas “de acceso a nuevas formas de vida para los grupos desplazados, limando de esa manera las aristas más ríspidas de la conflictividad” (BIANCHI, 1993, p. 763), incluindo como beneficiários destas políticas a classe trabalhadora e as mulheres.

796

De acordo com Francisca Rafaela Parga em *O líder e a massa no populismo latino americano*, o populismo surge como alternativa ao capitalismo, a partir da década de 30, tendo como marca significativa o apoio das classes populares aos governantes, permitindo-lhes conduzir seus discursos às camadas tradicionalmente excluídas da política nacional. O discurso populista integra as massas ao cenário político nacional garantindo-lhes direitos sociais, por meio de uma retórica personalista e emotiva, o que fez com que Evita, na figura de líder carismática, legitimasse sua posição política estratégica, estabelecendo uma relação direta entre as massas e o Estado, marcada pela lealdade pessoal a ela e a Perón. Para Francisca Rafaela Parga, as massas começam a protagonizar ações políticas por meio de mobilizações populares cujo “forte conteúdo nacionalista estabelece uma relação quase mítica entre a liderança e seu povo” (PARGA, 2006, p.7).

O projeto de governo peronista começou após o golpe militar de 14 de junho de 1943, com Perón na Secretaria de Trabalho e Previdência Social como interlocutor dos sindicatos iniciando as primeiras políticas definidas como “justicia social” e criando, em 1944, a Direção de Trabalho e Assistência da Mulher. Em 1945, Perón foi destituído do cargo e enviado à prisão, após um golpe de Estado engendrado por setores do exército adversos ao poder que começava a concentrar. Em 17 de outubro, uma greve geral deflagrada pela Conferência Geral do Trabalho (CGT) e uma imponente mobilização popular, libertaram-no e “en los meses subsiguientes, la campaña electoral que llevó a Perón a la presidencia también mostró a las mujeres, a pesar de que aún no contaban con el derecho al sufragio” (BIANCHI, 1993, p. 766). De acordo com Cristina Álvarez Rodríguez a campanha eleitoral de Perón em 1946, sempre acompanhado de Eva, pôs em evidência a presença feminina na política, ainda que sem direito ao voto. “Faltaba la legitimación. Una vez en la presidencia, Perón volvió sobre la cuestión del sufragio femenino” (ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, 2008, p.128).

Para que a capacidade de mobilização feminina, fosse reconhecida era preciso legitimar as mulheres como cidadãs, destacando suas lideranças e determinando as estruturas de sua participação política e social, por isso em 26 de fevereiro de 1946, Eva declara que “la mujer debe afirmar su acción. La mujer debe votar” (ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, 2008, p.129). O direito ao sufrágio tornou-se prioritário e passou a integrar o conjunto de leis do Plano de Governo (1947/1951). Em 1947, lançou-se a campanha de promulgação da lei



em favor dos direitos políticos femininos, encabeçada por Evita, como Presidenta da Comissão Pro-Sufrágio Feminino. Eva ganhou notoriedade como partícipe do governo e diferenciou-se do modelo vigente de primeira dama: mulher dedicada à beneficência e aparecendo com recato em algumas cerimônias oficiais, não só se opondo ao esperado, mas estreando um estilo político singular, declarando que “la mujer argentina que se volcó en la Plaza de Mayo el 17 de octubre no puede ser solamente la espectadora pasiva de los movimientos políticos. La mujer debe afirmar su acción. La mujer debe optar” (BIANCHI, 1993, p. 768).

Desde o final do século XIX, as mulheres argentinas lutam por seus direitos sociais e políticos. Cecilia Grierson², em 1889, participou do Segundo Congresso Internacional de Mulheres em Londres, e em setembro de 1900, fundou o Congresso de Mulheres. Em 1907, Alicia Moreau³ criou o Comité Pro Sufrágio Feminino. Em maio de 1910, em Buenos Aires houve o Primero Congresso Feminino Internacional, com a participação de delegadas chilenas, uruguaias e paraguaias, onde se reivindicou com precisão o direito ao voto às mulheres. Julieta Lanteri⁴ foi, em toda América do Sul, a primeira mulher a exercer o direito ao voto nas eleições municipais de 26 de novembro de 1911. Neste mesmo ano, o deputado socialista Alfredo Palacios apresentou o primeiro projeto de lei pelo voto feminino no Congresso Nacional, o qual sequer foi tratado. Em 1929, outro socialista, Mario Bravo, apresentou um novo projeto que levou três anos para ser debatido.

Cristina Sanchez Muñoz ressalta que, no século XIX, o movimento sufragista iniciou-se nos Estados Unidos e na Europa reivindicando o direito ao voto para as mulheres a partir de um discurso igualitarista, ainda que, em realidade, articulasse o questionamento de outros temas, como a distinção entre o público e o privado, os direitos das mulheres, sua sexualidade, sua educação e sua incorporação ao mercado de trabalho. O sufragismo alcançaria seus objetivos após mais de um século de demandas e o direito ao voto deu-se, efetivamente, em 1915 na Dinamarca, em 1919 na Alemanha, em 1920 nos Estados Unidos, em 1928 na Grã-Bretanha, em 1945 na França.

Ainda segundo Sanchez Muñoz, para Simone de Beauvoir ser mulher não era algo natural, mas produto de um constructo cultural. A mulher é, social e fundamentalmente, objeto de desejo por sua beleza, incentivada desde menina a ser bela e apresentada como tal, ou descartada logo que seu corpo, com a velhice, já não atenda mais às expectativas de beleza impostas pelo padrão social masculino. Beauvoir ainda não utilizava a nomenclatura de gênero, porque este conceito foi elaborado depois, contudo ao produzir o livro *O segundo sexo*, escrito de 1947 a 1949, elaborou cinco questões em torno da construção cultural do feminino. Primeiro, o de que ser mulher implica num complexo processo cultural de prescrições e mandados acerca do que significa ser mulher. Segundo, o de que não nascemos com uma essência que determine que sejamos de uma maneira ou de outra, ao contrário, desde que nascemos nos são impostas narrativas culturais diferenciadoras. Terceiro, a anatomia não designa nosso destino, ou seja, a mulher não está fadada ao trabalho reprodutivo da espécie, “no hay destinos biológicos, sino solo imposiciones culturales y sociales” (SÁNCHEZ MUÑOZ, 2016, p.81). Em quarto lugar, a distinção de natureza entre homens e mulheres não pode ser traduzida em desigualdade social. E, por último, “ser mulher” trata-se de uma imposição cultural, não está definido, “cabe subvertir los significados culturales de género y modificar los roles sociales” (SÁNCHEZ MUÑOZ, 2016, p.82).

As conquistas femininas se originaram de trajetórias de ousadia e de reação ao modelo de superioridade masculina, marcado por fatos como: infanticídio de sexo, caça a mulheres como se fossem bruxas, proibição de acesso ao mundo dos estudos e das ciências, entre outros. No período da Revolução Francesa (XVIII), com os ideais de justiça e fraternidade, começou-se a considerar que “la igualdad era para todos” (MONTERO, 2006, p. 15). Na França começaram a surgir clubes e associações de mulheres, despontando

2 Cecilia Grierson foi uma médica, professora e livre-pensadora argentina. Foi a primeira mulher a receber um diploma de medicina na Argentina.

3 Alicia Moreau de Justo foi médica e política argentina, uma figura destacada do feminismo e do socialismo. Desde os primeiros anos do século XX, envolveu-se nas reivindicações por mais direitos para as mulheres.

4 Giulia Maddalena Angela Lanteri, conhecida como Julieta Lanteri, foi médica, política e feminista ítalo-argentina.

revolucionárias como Olympe de Gouges e Théroigne de Méricourt, que, no entanto, foram silenciadas por grupos radicais. Condorcet, filósofo francês que em 1790 escreveu o ensaio *Sobre la admisión de las mujeres en el derecho de la Ciudad*, em apoio à causa feminista, foi condenado por Robespierre à morte. Com a Revolução Industrial (XVIII – XIX) a mulher perdeu seu lugar próprio no mundo porque dominava a dinâmica do mundo laboral privado, submisso aos desígnios masculinos muito distinto do ambiente laboral fora do ambiente doméstico que os novos tempos demandavam.

Em diferentes épocas as mulheres recorriam a artimanhas para expressar-se. Como os homens dominavam o campo da cultura e das ciências algumas delas escreviam anonimamente ou utilizavam pseudônimos masculinos como: Maria Martínez Sierra, socialista e feminista espanhola, cujos trabalhos apareceram assinados pelo marido Gregorio; Mary Read, inglesa do século XVIII, que se vestiu de homem e se alistou como soldado no regimento da Infantaria de Flandres; Concepción Arenal, escritora galega, que necessitou vestir-se de homem para assistir aulas de Direito porque às mulheres não era permitido o acesso à Universidade ou, ainda, recorrer a conventos “fue a menudo una obligación social, un encierro y un castigo, pero para muchas mujeres fue también aquel lugar en el que se podía ser independiente de la tutela varonil, y leer, y escribir, y asumir responsabilidades, y tener poder, y desarrollar, en fin, una carrera” (MONTERO, 2006, p.24), como Santa Teresa e Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo Rosa Montero, “hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres. (MONTERO, 2006, p. 32).

A representação pejorativa da presença feminina na política aparece em ficções como *Esa mujer* de Rodolfo Walsh e *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, quando mostram Evita como indigna de ocupar o lugar de primeira-dama ou, de provável, vice-presidente da Argentina, por ser considerada, tanto pela Igreja como pelas classes média e alta, como vulgar e iletrada, recebendo, inclusive, denominações como “Perona”, “mulher do chicote”, “puta”, “trepadora”, “arribista”.

798

Rodolfo Walsh em *Esa mujer*, oculta os nomes dos personagens e Eva aparece como um cadáver cujo corpo foi enterrado secretamente por ordem do Serviço de Inteligência do exército. Um jornalista, anos mais tarde, busca o coronel responsável pela operação para obter pistas do paradeiro deste corpo e, em algumas falas, é possível destacar a forma depreciativa com que o coronel alude ao cadáver como: “La enterré parada, como Facundo⁵, porque era um macho” (WALSH, 1993, p. 170), ou quando denota posse “- Es mía. Esa mujer es mía” (WALSH, 1993, p.171), ou até mesmo pelo fato de citar cinco vezes que ela se encontrava desnuda, “el coronel parece reconocer el poder político de la figura femenina e intenta masculinizarla o reducirla a su condición femenina más desvalida” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p.52). Em *Santa Evita*, uma ficção com fatos históricos reais, o coronel encarregado de enterrar o corpo de Evita onde não pudesse haver peregrinações, registrava os movimentos do cadáver e “nas fichas ele às vezes a chamava de Pessoa, às vezes de Falecida, às vezes de ED ou de EM, abreviando Eva Duarte e Essa Mulher”, a fim de desconstruir o valor simbólico que o nome EVITA trazia à memória popular. “Esta mirada que traslada a Evita del espacio público a lo privado, es lo que la convierte en santa o puta y confirma el mito” (GERASSI- NAVARRO, 2002, p.88).

O peronismo encorajava o direito ao voto feminino com restrições, pois como aponta Susana Bianchi, para o regime peronista o direito ao voto “es outorgado a las mujeres no por su presencia pública, sino por su carácter de guardianes del hogar” (BIANCHI, 1993, p. 768). Em 23 de setembro, Eva declara que para conquistar e merecer o direito ao sufrágio, era preciso “una Patria incomparable y un Líder que el destino moldeó para enfrentar victoriosamente los problemas de la época, el general Perón”, ao mes-

5 Juan Facundo Quiroga (1788 – 1835) também conhecido como “El Tigre de los Llanos”, foi um político, militar, governador e caudillo argentino da primeira metade do século XIX, partidário do governo federal durante as guerras civis de seu país, posteriores à declaração da independência. Até 1835 consolidou sua influência e liderança sobre las provincias de La Rioja, San Juan, Catamarca, Tucumán, San Luis, Mendoza, Salta y Jujuy.



mo tempo o governo incitava a mobilização política feminina através da Fundação Eva Perón, fundada em 1948, e do Partido Peronista Feminino (PPF) fundado em julho de 1949, ambos presididos por Eva. A Fundação atendia diretamente as necessidades urgentes dos mais pobres, distribuindo máquinas de costura, alimentos, roupas e remédios, conferindo à Eva a imagem de “madre nutrícia”. Eva selecionava pessoalmente as mulheres para compor o PPF dando preferência as mais jovens, sem incumbências familiares e sem qualquer experiência política afim de que sua liderança não fosse questionada. Logo, com sua morte, em 1952, e a queda de Perón, em 1955, a ação das mulheres enfraqueceu e o Partido Peronista Feminino (PPF) se extinguiu.

De acordo com Felipe Pigna, além de intermediar a relação entre Perón e as massas, Evita devia ser intérprete ante os trabalhadores representados pela CGT e conduzir as mulheres no movimento. Suas atividades consistiam em: intermináveis jornadas na Fundação, onde recebia pessoalmente centenas de pessoas por dia; sua agenda de Primeira Dama, acompanhando Perón em atos oficiais; encontros com as companheiras do Partido Peronista Feminino, e reuniões com os operários da CGT e dos distintos grêmios. Para Marysa Navarro, Evita falava aos pobres porque era intérprete de Perón e a Perón porque era sua intermediária com os trabalhadores e, em ambas relações, era “la esperanza y la guardia de la revolución” (NAVARRO, 2000, p. 42).

Em 09 de janeiro de 1950, durante a inauguração do novo local do Sindicato de Motoristas de Taxis, Evita sofreu um desmaio que para o público foi diagnosticado como apendicite, mas para Perón e os mais próximos, como câncer de útero. O doutor Oscar Ivanissevich, então Ministro da Educação, recomendou-a fazer uma histerectomia que ela recusou e, obviamente, “fue empeorando mientras se obstinaba en negarse a aceptar lo inevitable: encarar seriamente el tratamiento de su gravísima enfermedad” (PIGNA, 2008, p.229). Conforme Felipe Pigna, enquanto a saúde de Eva começava, silenciosamente, a deteriorar-se, a economia argentina dava sinais de instabilidade.

799

Os problemas econômicos resultaram em uma greve dos trabalhadores das ferrovias, “algunos reclamos sindicales que desbordaron a las direcciones encuadradas en la CGT trajeron un clima de tensión en el frente menos esperado por el gobierno de Perón: el movimiento obrero” (PIGNA, 2008, p, 249). Isso pareceu traição para Evita, pois fazia parte do projeto da “Nueva Argentina” a incorporação das aspirações dos trabalhadores. Dada a dimensão da greve, ela decidiu negociar pessoalmente com os operários grevistas. No entanto, Perón desconsiderando sua participação, decretou a ilegalidade da greve e autorizou a intervenção militar para manter o funcionamento de trens. Quanto aos ferroviários, centenas foram despedidos e outros tantos encarcerados.

Em fevereiro de 1951, os trabalhadores da CGT, o Partido Feminino Peronista e outros grupos políticos e sindicais da Argentina, declararam o desejo de estimular a chapa Perón-Perón e ter Evita para a vice-presidência. A CGT decidiu que 22 de agosto faria o anúncio. Neste dia, os trens e ônibus de todos os lugares do país foram gratuitos, vieram famílias inteiras “con toda su dignidad y orgullo peronista para ver a la Eva en su día de gloria, en su merecida proclamación” (PIGNA, 2008, p. 255). Porém, Eva subiu no palanque, fez um balanço das obras do governo e renunciou sua candidatura à vice-presidência, decepcionando o povo peronista. A multidão contestou com fervor e José Espejo, secretário geral da CGT, propôs que Evita tivesse mais tempo para decidir-se e, nove dias depois, 31 de agosto de 1951 às 20h30, ela declarou via cadeia nacional de radiodifusão que renunciava irrevogavelmente às honras que os trabalhadores e o povo a conferiam. Somente Perón e os mais próximos sabiam que Eva havia renunciado por motivos de saúde.

A fim de não ser esquecida Evita publicou sua primeira biografia, em 15 de outubro de 1951 pela editora Peuser, *La razón de mi vida*, mas, por sua condição de saúde e preferindo guardar forças para falar na Plaza de Mayo no ato pelo sexto aniversário do 17 de outubro, não compareceu à editora no dia do lançamento. Em 03 de novembro, foi internada no Policlínico Presidente Perón para submeter-se à uma intervenção cirúrgica e do lado de fora, “mujeres, hombres y niños portaban carteles que decían: “Dios te salve

Evita” e improvisaban cadenas de oraciones que durarían varias semanas” (PIGNA, 2008, p. 263). Eva convalencia sem deixar de pensar na importância do voto das mulheres. Em 11 de novembro de 1951, de seu leito do Policlínico, ela pôde votar pela primeira vez. Em 14 de novembro foi transferida para a residência presidencial e, em 02 de dezembro, ainda sob efeito das intermináveis sessões de radioterapia, Eva pediu a Perón que a levasse no automóvel para poder assistir à comemoração de 1º de Maio de 1952, contrariando ordens médicas e de seu marido. Segundo Felipe Pigna, “el acto estaba enteramente dedicado a Evita. La Plaza estaba colmada como en los mejores días [...] Tras una cerrada ovación se escuchó un ensordecedor “Evita, Evita ...” (PIGNA, 2008, p. 268).

Perón a sustentou pela cintura durante grande parte do discurso e, ao final, ela apresentava 40 graus de febre. Em 7 de maio de 1952, completava 33 anos e recebeu do Parlamento o título de “Jefa Espiritual de la Nación”. Em 4 de junho, percorreu no automóvel presidencial conversível, pela última vez, as ruas de Buenos Aires. “No quería fallarse a Perón y a su gente, aunque su cuerpo le fallara a ella” (PIGNA, 2008, p. 269). Em 29 de junho, escreveu seu testamento e enquanto se multiplicavam os altares, os oratórios para rezar por sua saúde, mãos anônimas pintavam sobre uma parede: “Viva el cáncer”. Em 26 de julho de 1952, às cinco da manhã, Evita entrou em coma e às oito e vinte e oito cercada por sua mãe e seus quatro irmãos, Perón e colaboradores mais próximos, suas enfermeiras, o cardiologista Alberto Taquini e o doutor Ricardo Finochietto, ela se foi. Às 21h36, o locutor Jorge Furnot noticiou em cadeia nacional. Uma semana antes foi contatado o médico aragonês Pedro Ara, um dos maiores especialistas mundiais em embalsamento. Terminada a tarefa de Ara, entraram o cabeleireiro Julio Alcaraz e a manicure Sara Gatti. “El país quedó paralizado. El gobierno decretó duelo nacional por diez días. La CGT dispuso un paro general de 72 horas” (PIGNA, 2008, p. 273).

800

Sua vida pública durou seis anos, mas sua passagem foi tão expressiva, intensa e marcante, que mesmo aguardando a pior notícia, o povo argentino se consternou com o anúncio de sua morte. “Más allá del duelo oficial, de las faraónicas exequias, y del culto estatal que se estableció, había un sentimiento genuino de piedad y dolor que se filtraba a través de las barreras políticas, por entonces muy acerbas” (ELIA & QUEIROZ, 1997, p.12). Como primeira-dama, somente ela se misturou às classes populares e alcançou tal grau de notoriedade e magnitude no imaginário popular. Evita foi venerada como santa, como a bastarda que trincou e fez justiça em nome das mulheres, dos desvalidos e dos trabalhadores. As classes média e alta da sociedade argentina a acusavam de oportunista, ambiciosa e desvirtuadora dos valores sociais estabelecidos. Contudo, com a precocidade de sua morte, “nadie pudo verla con indiferencia ni hacer un balance de sus virtudes y defectos; su muerte prematura impidió el distanciamiento necesario para acercar esos extremos” (ELIA & QUEIROZ, 1997, p.12).

No vídeo *Filosofia aquí y ahora - La muerte de Eva Perón*, José Pablo Feinmann afirma que Eva foi um grande personagem da história argentina e deixou sua presença gravada para sempre. Ela se uniu aos pobres, aos trabalhadores, as mulheres e toda sorte de indivíduos socialmente desvalorizados para constituir seu poder político, sua imagem mítica e promover a possibilidade de mudança social e política demandada pelas massas. Ela criou a Fundação Eva Perón “para expresar su amor a los desposeídos. Entonces, después quiere la vicepresidencia y se la pide a Perón.” (FEINMANN, 2014, 12’19”). A doença de Evita desestabilizou o projeto político de Perón, no qual ela se inseria como “cuadro auxiliar de conducción más importante” (FEINMANN, 2014, 20’20”). Certa de que não lhe restava muito tempo de vida, Evita ditou sua segunda autobiografia *Mi mensaje* que “es el testamento político de una mujer que sabe que tiene la muerte en la puerta del dormitorio” (FEINMANN, 2014, 21’03”). Para Feinmann Eva Perón “fue amada sinceramente por los pobres y fue odiada por los poderosos” (FEINMANN, 2014, 25’19”). Feinmann questiona se ambos, Evita e Perón, poderiam governar juntos, pois, “la concepción de Perón era la de la comunidad organizada. Y la comunidad organizada implica un proyecto de conciliación de clases, tratando de beneficiar dentro del capitalismo a las clases postergadas” (FEINMANN, 2014, 16’22”) em oposição à Evita que “lleva a delante un proyecto popular, proletario y extremo” (FEINMANN, 2014, 16’39”).



Após sua morte, Evita se fortaleceu como emblema político, social e cultural na Argentina, convertendo-se por meio da literatura e do cinema, em um mito “que circula en la propuesta política y combativa de los años sesenta” (AVELLANEDA, 2002, p. 129). Para Pablo Agüero, produtor do filme *Eva no Duerme* (2015), o corpo de Evita “se convirtió en un símbolo de las clases populares y la reivindicación de igualdad de derechos en las clases populares” (AGÜERO, 2015, 0’53”). Em 7 de maio de 2019, a escritora e jornalista María Seoane junto a Víctor Santa María, lançou o livro *Eva Perón. Esa mujer*, em homenagem aos cem anos de seu nascimento. Gisela Marziotta, no site de notícias argentinas *Infobae*, de 7 de maio de 2019, destaca que para Seoane “en la actualidad hay temas de la agenda que Evita marcó que en la actualidad habría que retomar [...] que el Estado debe ser un Estado benefactor, que proteja a los más débiles y que participe en la distribución del ingreso” (MARZIOTTA, 2019).

REFERÊNCIAS

- AGÜERO, Pablo. *Eva no duerme*, <https://youtu.be/nMZ2EKLTDaM>, acesso em 26 de outubro de 2018.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Cristina. Eva Perón y la conquista del sufragio femenino. In: BARRANCOS, Dora (et al.) *Las mujeres y sus luchas en la historia argentina*. Buenos Aires: Ministerio de la Defensa, p. 127 -131, 2008.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Evita: cuerpo político / imagen pública. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, p. 43 – 64, 2002.
- AVELLANEDA, Andrés. Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, p. 101 – 141, 2002.
- BIANCHI, Susana. Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945 – 1955). In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente 5*. Taurus Minor, Santillana, Madrid, p. 763 – 774, 1993.
- ELIA, Tomás de & QUEIROZ, Juan Pablo. *Evita: el retrato de su vida*. Brambila, Buenos Aires, 1997.
- FEINMANN, José Pablo. Filosofía aquí y ahora – *La muerte de Eva Perón*, https://youtu.be/QdP-Zk-N_Mo, acesso em 26 de outubro de 2018.
- GERASSI- NAVARRO, Nina. Las três Evas: de la historia en cinemascop. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, p. 65 – 100, 2002.
- MARZIOTTA, Gisela. María Seoane: “Evita era más feminista que muchas mujeres de hoy”, INFOBAE, <https://www.infobae.com/sociedad/2019/05/07/maria-seoane-evita-era-mas-feminista-que-muchas-mujeres-de-hoy/>, acesso em 15 de maio de 2019.
- MONTERO, Rosa. La vida invisible. In: MONTERO, Rosa. *Historias de mujeres*. Santillana Ediciones Generales, Punto de Lectura, Madrid, p. 11 – 33, 2006.
- NAVARRO, Marysa. El liderazgo carismatico de Evita. *La Aljaba*. Vol. V, p. 27-46, 2000.
- PARGA. Francisca Rafaela. O líder e a massa no populismo latino americano. *Ameríndia – história, cultura e outros combates*, vol.2, n.1, p. 1-8, 2006.
- PIGNA, Felipe. *Evita: los jirones de su vida*. Buenos Aires: Planeta, 2012.
- PIGNA, Felipe. *Los mitos de la historia argentina 4*. La Argentina peronista (1943-1955). Buenos Aires: Planeta, 2008.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina. *Simone de Beauvoir – Del sexo al género*. Lectulandia, <http://www.lectulandia.com>, acesso em 26 de outubro de 2018.
- SEBRELI, Juan José. *Comediantes y mártires*. 3ªed. – Buenos Aires: Debate, 2009.
- WALSH, Rodolfo. Esa mujer. In: WALSH, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.



AUTORIA FEMININA E IMAGINÁRIOS SÓCIO-DISCURSIVOS EM *ISSO NINGUÉM ME TIRA* DE ANA MARIA MACHADO

Roseli Meira Gomes Rocha¹
Adriana Maria Abreu Barbosa²

INTRODUÇÃO

Neste estudo pretende-se elucidar o papel da literatura infantojuvenil de autoria feminina na consolidação de identidades femininas construídas com base em enunciados discursivos e práticas sociais próprias aos feminismos contemporâneos, cuja materialidade linguística é destacada pela escrita, tendo como suporte a situação de comunicação do romance *Isso ninguém me tira*, podendo ser considerado, quanto seu valor de representatividade, parcial e aberto “na medida em que essa forma de discurso se encontra em um processo de refutação/integração de proposições contrárias” (2017, p. 584). Ao incorporar, aos modelos de comportamento de meninas que figuram em seus textos, enunciados discursivos de orientação igualitária e libertária, Ana Maria Machado contribui para a re/desconstrução de condutas patriarcais preservadas pela escrita canônica de autoria masculina e para a difusão de discursos e práticas difundidos pelos feminismos no tempo presente.

802

TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA E LITERATURA: UM CAMINHO POSSÍVEL

Durante o século XX, entre as teorias que surgiram no campo das linguagens, o pensamento de Charaudeau foi apresentado como uma proposta que caminharia em meio a Análise do discurso anglo-saxã de Brown e Yule que “dão ênfase à fala, interessam-se pela conversação cotidiana” e, a linha teórica de Michel Pêcheux, que se preocupa “com o estudo da ideologia, da preferência a *corpora* escritos e aos discursos das instituições” (OLIVEIRA, 2003, p. 25) mostrando “desinteresse pela produção textual de um indivíduo” (MAINGUENEAU, 1993, p. 13-14). Longe dos extremos, Chauradeau consegue transitar tanto entre linguistas quanto com estudiosos da literatura, além de ter ganhado espaço na Análise crítica do discurso (ACD), que se interessa por “temas dos discursos preconceituosos, como o racista, o machista, o xenófobo e assim por diante” e tem como principais representantes Norman Fairclough e Teun A. van Dijk. (OLIVEIRA, 2003, p. 26)

Patrick Charaudeau é considerado uma autoridade quando o assunto é Análise do discurso. Atua como professor doutor de Ciências da Linguagem na Universidade Paris Nord, e diretor do Centre D'Analyse du Discours, além de ser autor de diversos artigos e livros. Destacam-se entre suas produções o *Dicionário de análise do discurso* em parceria com Dominique Maingueneau, *Discurso político* (2008) e *Discurso das mídias* (2006). No Brasil há grupos de estudiosos que se dedicam ao estudo de sua teoria, talvez o mais fecundo seja o NAD (Núcleo de Análise do discurso) na Faculdade de Letras da UFMG, fundado e coordenado por Ida Lucia Machado.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia- Vitória da Conquista, Bahia – Brasil.

2 Professora Titular da Cadeira de Teoria da Literatura no Departamento de Ciências Humanas e Letras(DCHL) da UESB; Coordenadora do Grupo de Pesquisa GETED(Grupo de Estudos em Teorias do Discurso); professora do Programa de Mestrado Letras: Cultura, Educação e Linguagens(PPGCEL_(UESB) e Pós-doutora em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.



No artigo *Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem* publicado inicialmente em 1984 Charaudeau (2001) defende que é possível, através do estudo da linguagem, destacar a dimensão psicossocial do discurso, bem como considerar os seguintes questionamentos e repensar, conseqüentemente, novas hipóteses:

(...) como compreender um objeto de linguagem que se apresenta desprovido de sua dimensão psicossocial? O que são essas descrições de sistema que não nos permitem dar conta da comunidade humana? Como captar o fenômeno da significação em uma análise da linguagem que não se interessa pelas condições de produção? (CHARAUDEAU, 2001, p. 23)

São indagações que conduzem a abertura de novas possibilidades de análises na história da ciência da linguagem e permite o termo discurso ser entendido como o uso consciente ou inconsciente dos conhecimentos adquiridos de suas práticas, representadas pelos participantes de um determinado grupo social.

Nesse contexto que a Teoria Semiolinguística de Charaudeau (2001) é apresentada, mostrando-se contrária às teorias estruturalistas e a teoria gerativista de Chomsky, que entente o ato da linguagem com a presença de um locutor e um ouvinte ideal, em “um processo simétrico entre aquele que produz e aquele que o recebe e o decodifica” (CHARAUDEAU, 2001, p. 27). Entretanto, é recente ter como tema central nos debates das teorias linguísticas os sujeitos da linguagem, que por muito tempo teve seu conceito associado a gramática, como algo simplesmente abstrato. Como observa Charaudeau,

“(...) é com Benveniste (1966) que se produz a primeira mudança teórica de importância: ‘... a subjetividade é a capacidade do locutor de se colocar como sujeito’. Ao dizer que o *subjetivo* é ordenador da organização da linguagem, Benveniste dá primazia à enunciação sobre o enunciado e abre caminho para os novos estudos fundados sobre a oposição ‘Eu/Tu’”. (2001, p. 27)

803

Ao analisar uma ato de linguagem, deve manter a cautela e não esperar que suas abordagens consigam preencher todas as lacunas interpretativas e dar respostas definitivas sobre as intenções do sujeito comunicante, mas sim, “dar conta dos possíveis interpretativos que surgem (ou se cristalizam) no ponto de encontro dos dois processos de produção e de interpretação” e buscar meios para responder a célebre frase: “Quem o texto faz falar?” ou “quais sujeitos o texto faz falar?” (CHARAUDEAU, 2014, p. 63) Assim, através da semiolinguística este estudo questionará o texto literário a fim de encontrar possíveis interpretativos: O texto faz falar através de Bruno e, em alguns momentos, o pai da protagonista, o patriarcado? O texto faz falar, com as atitudes de Gabriela, o feminismo? Interessa a este estudo também “quem fala”, pois acreditamos que a autoria feminina faz diferença na produção literária, visto que

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. (ZOLIN, 2009, p. 106)

No ensaio *A morte do autor*, Roland Barthes (2008) condena a ligação feita entre a vida da autor e o texto, e defende que a linguagem deve ser o centro das atenções e não o autor, como já vinha sendo adotada anteriormente por Mallarmé e Proust, segundo Azevedo Neto (2014). Para Foucault, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular”, todavia, a postura de Ana Maria é contrária a esse posicionamento. (2011, p. 269) Na sessão *Bastidores da criação* anexada ao texto *Isso ninguém me tira*, por exemplo, a autora descreve como se deu a escrita desse romance e aponta que experiências pessoais nortearam sua escrita e revela que “um dos pontos de partida para esse livro foi uma súbita saudade de al-

guém que amei” (MACHADO, 2003, p.116), além de acrescentar suas lembranças do colégio e confidenciar: “ (...) misturei com uns ciúmes meio possessivos de uns namorados que conheci em diferentes gerações, que isso não muda muito.” (MACHADO, 2003, p.118).

Refletir sobre a escrita feminina contemporânea que rompe com padrões clássicos e fomenta debates sociais sobre supostas verdades em uma sociedade androcêntrica é o que se pretende atingir na pesquisa aqui apresentada. Para tanto, será indispensável evidenciar os contratos de comunicação, o projeto de comunicação e as estratégias discursivas dos atos linguageiros no texto escolhido, alinhados à crítica feminista em texto de autoria feminina. Lygia Fagundes Telles (1973) nos acrescenta que: “sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos” (apud COELHO, 1993, p. 6).

AUTORIA FEMININA E CRÍTICA FEMINISTA EM ANA MARIA MACHADO

Ana Maria Machado, escritora conceituada por sua vasta produção literária, especialmente pela sua dedicação ao universo infantil e juvenil, conquistou, pelo conjunto da obra, em 2000 o prêmio Hans Christian Andersen, que pode ser considerado um Nobel da literatura para crianças. Apenas duas vezes desde sua criação em 1956, essa premiação internacional prestigiou a produção brasileira, e foi através de produções de autoria feminina, tendo sido a primeira Lígia Bojunga Nunes, em 1982.

O anseio por construir uma análise sobre gênero nos livros de Ana Maria Machado surgiu quando ao fazer as leituras, observei que tratam de temas atuais e necessários para os leitores, tanto feminino quanto masculino, pois falam principalmente de respeito. Trata-se de um importante debate sobre relações de gênero, e acima de tudo, estas obras nos fazem refletir que é preciso transmitir através da literatura, seja adulta ou infantil, valores de equidade.

804

Ao participar de uma mesa na 6ª Flica 2016, em que foi a grande homenageada, no momento em que foi indagada pela mediadora, Monica Meneses, se considera que seja feminista, visto que destaca em suas personagens características transgressoras, ela respondeu:

- Ao longo da minha vida, fui muito combativa e militante, mas nunca fui partidária. Nunca pertenci a nenhuma organização. Não sei se sou feminista ou socialista. Sei que estou próxima dessas duas características, mas não vejo isso como rótulo. Além do mais, não tem como na minha geração uma mulher com a minha história, que viveu no Brasil que eu vivi, não ter uma atitude feminista. Mas esse rótulo não me incomoda. (MACHADO, 2016)

A mudança de postura de escritores, como Ana Maria Machado, tem auxiliado a difusão das evoluções sociais e multiculturais, endossando o entendimento de que é através da linguagem e do discurso que o feminismo conseguirá re/desconstruir a “lógica discursiva da identidade social dominante” e configurará como possibilidade de resistência. (RAGO, 2013, p. 31)

Partindo da premissa que o masculino e o feminino são “construções culturais” e não eventos naturais e biológicos, Carla Cristina Garcia (2015) utiliza as ciências sociais das últimas décadas para embasar o conceito de gênero como categoria orientadora da teoria feminista. Inicialmente cabe esclarecer que gênero e sexo não tem o mesmo significado. Este se refere às diferenças físicas, dadas pela natureza, aquele às “normas e condutas determinadas para homem e mulher em função do sexo” que tem. (GARCIA, 2015, p. 19-20) A autora ainda acrescenta que “o propósito principal dos estudos de gênero ou da teoria feminista é o de desmontar o preconceito de que a biologia determina o feminino enquanto o cultural ou humano é criação masculina” (GARCIA, 2015, p. 20). Até no campo linguístico de línguas como o português, a supremacia androcêntrica impera e estabelece o masculino como representação o gênero neutro.



A desinformação pode ser o motivo para tal disparidade, pois se observa na história do feminismo desde suas primeiras manifestações, que sua imagem vem sendo deturpada e vista como subversiva pelo patriarcado que insiste em permanecer presente, quando de fato, o feminismo luta “pelo reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres, e com isso, pela igualdade de todos os seres humanos”, atuando como um movimento social emancipatório (GARCIA, 2015, p. 12). São batalhas travadas nos mais diversos campo culturais, que procuram empoderar quem por muito tempo acreditou fosse frágil, inferior e sozinha. A esse respeito, o feminismo proporciona

(...) a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. (GARCIA, 2015, p. 13)

Em conformidade com Beauvoir, é no período de aprendizagem que a mulher sente-se inferiorizada. Não é comum que uma jovem aproveite com naturalidade a despreocupação seus primeiros contatos com espaços públicos, sempre vigiada, terá nesses momentos as experiências que servirão de alicerces pra sua futura carreira profissional. Para a autora, “a esperança de um dia se libertar da preocupação consigo mesma, o temor de dever renunciar, assumindo tal preocupação, a essa esperança, ligam-se para impedi-la de se entregar, sem reticências, a seus estudos, a sua carreira.” (BEAUVOIR, 1967, p. 468) Desde a adolescência é induzida a acreditar que tem habilidades e competências limitadas, “mata em si o senso crítico e a própria inteligência” e em virtude disso não ambiciona posição de destaque. Contenta-se em ajudar a renda familiar com trabalhos modestos, satisfaz-se com o pouco que ganha e alimenta a ilusão que “para uma mulher já não é tão mal”. (BEAUVOIR, 1967, p. 469)

805

Se fosse estimulada desde a infância, como ocorre com o menino, o gosto pela aventura e pela curiosidade de explorar o mundo poderia tornar-se uma adulta que se apaixona por seus projetos que não desiste até concretizá-los, e não se contenta com acertos modestos.

A mulher tem que se libertar da incessante busca por agradar, despende-se de julgamentos pejorativos e assim, desabrochar seu talento. Beauvoir no lembra que “as mulheres já têm menos dificuldades em se afirmar; mas não superaram ainda inteiramente a especificação milenar que as confina em sua feminilidade”, mas a vigília não pode ser desestimulada, pois é traiçoeira a percepção que se chegou ao final, como ocorreu com algumas sufragistas que depositaram na conquista do voto a principal solução para a mazelas femininas. (BEAUVOIR, 1967, p. 478) Não há dúvidas que foi um importante passo, mas não um fim em si, “estamos ainda muito preocupados em ver com clareza para procurar outras trevas além da claridade”, desarte, a luta é bem mais complexa que as batalhas vencidas até agora. (BEAUVOIR, 1967, p. 478)

IMAGINÁRIOS SÓCIO-DISCURSIVO NO FEMINISMO LITERÁRIO

Além da Teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau contribuir para análise dos sujeitos dos discursos dos atos linguageiros, propõe também compreender os imaginários sócio-discursivos através das representações sociais, que “constrói a significação sobre os objetos e do mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante”. (2017, p. 578) Os imaginários se filiam aos discursos proferidos em grupos sociais, que configuram coerentes linhas de pensamentos e logo são fixados na memória coletiva. Para o autor, não cabe fazer juízo de valor sobre os imaginários sócio-discursivos, mas mostrar “qual situação comunicativa eles se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham” (CHARAUDEAU, 2017, p. 588)

Charaudeau pondera que o mesmo imaginário pode apresentar valor tanto positivo quanto negativo, dependendo do meio em que se encontra. Assim, submissão feminina para o imaginário androcêntrico e

religioso, pode estimulada, entretanto para o imaginário feminista, ela é combatida. Nesse sentido, este estudo almeja mostrar que o texto “Isso ninguém me tira” de Ana Maria Machado propõe uma reflexão sobre a construção identitária feminina e faz um caminho inverso ao escolhido pelos imaginários sócio-discursivos disseminados pelo pensamento patriarcal, que é insistentemente representado na literatura canônica masculina.

O projeto de comunicação estava inicialmente traçado para ser uma história de um primeiro amor, mas no processo de escrita, o enredo foi transformando também na história de um primeiro crescimento, ou melhor, de amadurecimento, alinhado à novas vivências e uma postura mais autônoma, “geralmente conquistada por um crescente independência financeira”.(WOOLF, 2014) Virgínia (2003) vai além ao dizer que não basta identificar os obstáculos, é preciso compreendê-los para então combatê-los. Ter a consciência que a vigilância deverá ser constante e cuidadosa, visto que a sociedade está sempre em transformação.

Assim, nesse *co-texto*, o romance *Isso ninguém me tira* (1994) foi escolhido para análise por abordar de maneira simples, mas não simplória as relações de gênero direcionada a um público que está trilhando uma fase de muitas transformações e pode encontrar nesta obra, mediante um debate que vai para além da narração sobre um triângulo amoroso entre adolescentes, um enredo provocativo, fazendo-o repensar a importância da independência, seja emocional ou financeira, para conquistar a liberdade. Desde a década de 30 do século XX, Virgínia Woolf já salientava a emergência da mulher em ter um “teto todo seu”, um espaço próprio e se reconhecer como sujeito, pois “ (...) quando lhes peço que ganhem dinheiro e tenham seu próprio quarto, estou-lhes pedindo que vivam em presença da realidade, uma vida animadora” (2014, p. 134)

806

O enredo inicia apresentando Dora, prima e melhor amiga de Gabriela que veio da fazenda estudar na cidade e nutre um amor platônico por Bruno, o mais popular da escola. Gabriela tenta ajudar a prima a conquistar o garoto. Por ironia do destino Bruno acaba se apaixonando por Gabi, que a princípio tenta resistir, mas por fim, começa a namorá-lo. Teve que enfrentar a resistência da família, por não aceitarem o que julgavam ter sido uma traição com sua melhor amiga. Após conseguir fazer com que todos entendessem que o romance idealizado por Dora só existia na sua imaginação, a família de Gabriela passou a aceitar o romance.

Com a oportunidade de estudar na Europa, Bruno começou a dar indícios de um comportamento controlador, como ir para festas, sair com outras garotas e pedir a compreensão da namorada, mas não aceitar que ela saísse com os amigos enquanto estivesse longe. Ao voltar para o Brasil, percebeu que algumas coisas tinham mudado. Gabriela tinha aceitado a sugestão de Miss Mary, sua professora de inglês, para dar algumas aulas particulares e ganhar *um dinheirinho* “não é muito, mas é meu, conquistado com meu esforço. Levantou muito o moral. Começava a achar que estava no caminho certo de poder mesmo um dia ficar uma pessoa independente” (MACHADO, p. 74)

Sobre o conceito de independência Beauvoir adverte que “A independência econômica permanece abstrata porquanto não engendra nenhuma capacidade política”, assim, é importante que uma adolescente almeje um futuro autônomo em um sentido mais amplo, que possa ir além da emancipação financeira, que desenvolva senso crítico e exerça funções importantes no âmbito público.(1967, p.115) Dessarte, ainda de acordo com Beauvoir, “é um paradoxo criminoso recusar à mulher toda atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os terrenos e confiar-lhe a empresa mais delicada, mais grave que existe: a formação de um ser humano” (BEAUVOIR,1967, p. 291)

Quando Gaby começa a dar aulas de inglês e começa a usufruir daquilo que foi resultado do seu trabalho e se sente orgulhosa por não precisar da mesada antes dada pelos pais, sente que está amadurecendo e se fortalecendo cada vez mais. Consegue conciliar as aulas com as atividades escolares sem prejuízo para nenhuma delas. Contudo essa postura da adolescente não foi bem recebida por seus pais e pelo namorado:



- Puxa, toda hora que eu quero te ver de tarde você está ocupada. Ou está estudando, ou tem que dar aula... não tem um tempinho para mim, não? Parecia até a conversa dos meus pais:
- Não sei que necessidade você tem de dar essas aulas, minha filha. É muito cedo para você começar a trabalhar... – disse meu pai (MACHADO, 2003, p.87)

A princípio Bruno reclamava que por conta das aulas Gaby não tinha mais tempo para ele, que sempre que tinha um tempo livre e ia para casa dela, estava ocupada com seus alunos, no entanto, como dava aulas em dias e horários predeterminados, ele poderia sincronizar seu horário a estes períodos estudo para o vestibular e “Se não fazia isso, era porque devia achar que a minha ocupação era menos importante que a dele. Vontade de implicar.” (MACHADO, 2003, p.89)

O título do capítulo 8 “Bolhas” sintetiza bem o que será apresentado nele. Para analisar a partir do viés da semiolinguística será destacado o momento que Gabriela, a convite de Miss Mary, será recepcionista de um congresso internacional de turismo em sua cidade, que dominasse a língua inglesa e remunerava muito bem. Outra vez não encontrou nos pais e no namorado apoio. Para mãe, seria muito cansativo passar o feriadão trabalhando. O pai não gostava da ideia de sua ficar “Levando cantada de qualquer um? Aturando paquera de tudo quando é marmanjo que chegar por lá? (...)Você é muito menina ainda, não sabe se defender.” (91). Esses argumentos não a convencem e é enfática ao dizer: “- Então já está na hora de aprender. É só não cair na conversa, dizer um não bem firme, e pronto!” (MACHADO, 2003, p. 91)

Sempre muito interessada por assuntos voltados à ecologia, Gaby começou a pensar de que maneira poderia colaborar para que o lixo industrial fosse reutilizado. Sabia que sozinha não conseguiria mudar o modo como a coleta era feita, então, levou a ideia para escola e encontrou no colega Daniel um parceiro nesta luta. Em um momento muito importante para Gaby, no qual seu esforço estava sendo reconhecido até pela imprensa local, um perfil autoritário do namorado é posto em destaque, que tomado por um sentimento de posse, transforma o que deveria ser orgulho por ter uma namorada tão comprometida com assuntos socioambientais em ciúmes: “- Então está bem. Diga o que você tiver vontade. Mas pense bem em tudo o que você está fazendo. Depois não se queixe.” (MACHADO, 2003, p.105) O que poderia ter sido um entrave, tornou-se força para essa garota, começou a perceber que estava em um relacionamento abusivo.

Com um discurso misógino, Bruno demonstra que gostou da ideia, mas não do envolvimento da namorada na liderança do projeto, esta postura levanta a discussão que fora iniciada de certo modo por Beauvoir, ao chamar as mulheres de segundo sexo explica: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (1970, p. 11) Esse imaginário sóciodiscursivo de que cabe a homem o papel de destaque no ambiente público é agora questionado pela autora e desafia o discurso oficial sobre o lugar de outro assumido pela mulher em sociedade. Essa atitude, de acordo com Bergami, “[...] remonta ao patriarcalismo e à prática cultural de calar a voz feminina” enquanto o comportamento do namorado perpetua “[...] padrões de comportamentos que lhe foram inculcados culturalmente como verdades absolutas.” (2014, p.115)

Nesse momento, Ana Maria faz uma interessante comparação daquela situação com o incomodo causado por bolhas nos pés:

Como quando o pé da gente vai crescendo e o sapato começa a apertar, no começo um pouquinho, depois mais, vai fazendo uma bolha, a gente põe um esparadrapo, mas sabe que vai ter uma hora em que aquilo não resolve mais. E não dá para cortar o pé, voltar ao tamanho de antes. Tem que descolar um sapato novo. (MACHADO, 2003, p.97)

A imagem de um sapato que cabe ou não no pé nos remete também a *Cinderela* (1967). No conto infantil de Charles Perrault, evoca-se a posição passiva de esperar que o sapato caiba e, assim, ser a escolhida,

como um desejo feminino. O diálogo entre os dois textos feito por Ana Maria Machado corrobora com o que Linda Hutcheon (1991) afirma ao dizer que “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”, pois em *Isso ninguém me tira* não há desejo de caber e sim de trocar de sapato.(1991, p. 157)

O encontro temático entre Beauvoir e Ana Maria Machado nos mostra que através da intertextualidade, a literatura pode *ficcionalizar* uma temática anunciada na teoria feminista quando evidencia através da protagonista que é possível a emancipação feminina através da participação da vida pública, e é imprescindível para isso, compreender que uma das principais premissas do feminismo “é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal, construído pelos discursos científicos religiosos, desde o século XIX.” (RAGO, 2013, p. 28)

Através da função metalinguística da linguagem, a protagonista escreve sua história no intuito de entender tudo o que se passou desde o momento que conheceu Bruno e se questiona: “Será que eu não estava a toda hora desviando dos problemas, sem querer encarar?”¹⁰⁶ De acordo com Rago, em consonância com Foucault (2011), nos discursos autobiográficos, o sujeito busca através na escrita, se reencontrar e estimular a “prática política da parrésia” (2013, p. 52) Ou seja, desenvolve um autoconhecimento para a partir daí, ter coragem para lidar com a verdade que se mostrava cada vez mais sólida:

(...) E de repente clareou tudo, como se tivesse um foco de luz iluminando as coisas dentro de mim. O que essa luz mostrou é que ninguém me tira o que é meu. E o que é meu não são pessoas nem coisas, não é um namorado nem um trabalho nem uma campanha. É o que eu mesma sou, e vou passando a ser a cada dia, meu jeito, meu amor à vida, minha maneira de tentar construir meus sonhos. Isso ninguém me tira mesmo. (MACHADO, 2003, p.108-109)

808

E neste compasso ela ia moldando sua história e construindo sua identidade. Segura de si, até porque a “[...] identidade é uma concepção de si mesmo, composta de valores, crenças e metas com os quais o indivíduo está solidamente comprometido.” (WAGNER, 2010, p. 163) A tomada de voz feita por Ana Maria Machado refletindo o patriarcalismo e autoritarismo é legítima, pois trata do papel social da literatura. Não é uma tentativa de ditar verdades absolutas, é uma de maneira dar ao leitor a oportunidade de repensar posicionamentos rígidos, propondo um solo fértil para o pensamento libertário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, diante do que foi exposto, na escrita de Ana Maria Machado, como foi ilustrado pelo texto “Isso Ninguém me tira”, há uma tendência em abordar o futuro das personagens como sendo algo muito particular, portanto sem scripts ou roteiros pré-definidos, cabendo somente a elas o poder de escolher que caminho almejam seguir. Deste modo, não existe um destino previamente preestabelecido pela sociedade e cada personagem precisa achar um meio para encontrar a sua feminilidade.

De maneira engenhosa o sujeito interpretante é levado a repensar o que deve se sobrepor: a submissão ou a independência? Essa temática de gênero que aborda as diferentes perspectivas do que possa ser uma mulher já apareciam na literatura da autora nos idos da década de oitenta com a obra *Bisa Bia Bisa Bel* (1981).

Se somos em parte o resultado dos discursos que lemos/ouvimos ao longo de nossa existência, reconhecemos na literatura de Ana Maria Machado um espaço de desconstrução e reconstrução que fora aberto pela discussão filosófica de Beauvoir sobre o tornar-se mulher. Retirada da palavra mulher o peso essencialista sobre ela depositada, parece que a autoria feminina tem sido um lócus de reinvenção do con-



ceito de feminino. Se o mundo do conto de fadas é local da imaginação, e se tudo que existe, existe porque foi imaginado um dia, nosso desejo é que possam as meninas e meninos encontrarem nessas leituras liberdade para se tornarem tudo aquilo que puderem imaginar ser.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO NETO, Joachin. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema*, v. 8, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERGAMI, Lucinei Maria. A princesa que escolhia de Ana Maria Machado: uma perspectiva contemporânea para os contos de fada tradicionais. *Revista Littera Online*. UFMA: n7, pp 115, 2014.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Traduzido por Angela M. S. Correa & Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem, In: Mari et alii. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 23-38.
- COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. In: _____. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Traduzido por Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- MACHADO, Ana Maria. Entrevista concedida à poeta e professora Mônica Menezes. Cachoeira, 14 out. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/10/alarga-horizontes-diz-ana-maria-machado-sobre-literatura-na-flica.html>. Acesso em: 6 de fev. 2019
- MACHADO, Ana Maria. *Isso ninguém me tira*. Ilustrações Maria Eugênia. São Paulo: Ática, 2003.
- OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação as literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- WAGNER, Tânia Maria Cemin. *Adolescência: aspectos psicodinâmicos*. In: SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. (Org.). *Multiplicidades dos Signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010, p. 163.
- ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009

ENTRE A CENSURA E O PRAZER: OBSERVAÇÕES SOBRE O CORPO FEMININO EM “SENHOR DIREITOR”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Sandrine Robadey Huback¹

Na tentativa de encontrar uma definição para a literatura, identificando-lhe uma função específica, muitos olhares se inter cruzam; outros, distanciam-se. Ao longo dos anos, diferentes tendências críticas se debruçaram sobre o material literário, observando-o por diferentes vieses, a fim de apreender sua natureza, entender e detalhar os elementos (internos e externos) que dão forma ao seu corpo. Esta é, até hoje, uma tarefa difícil e polêmica. Contudo, de modo geral, independentemente das divergências, algumas coisas podem figurar inquestionáveis e, até certo ponto, óbvias. Parece, então, ser fundamental, nesse caso, identificar — talvez até de modo subjetivo — aquilo que acreditamos ser relevante ao se olhar e pensar a escrita literária. O que, de fato, para nós — leitores — é importante na literatura e nas artes?

810

Sem querer indicar uma resposta pontual e absoluta para essa questão, mas uma proposição que sirva de bússola, reiteramos as ideias de Antonio Candido (2004, p. 174), que considera ser a literatura qualquer criação de toque poético, ficcional ou dramático, capaz de sensibilizar e fomentar a humanização. “Toda obra literária é, antes de mais nada, um objeto, um objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção enquanto construção” (CANDIDO, 2004, p. 177). O contato com o texto literário nunca é inócuo. Por meio dessa experiência, tornamo-nos “mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 2004, p. 177).

Esse efeito é alcançado porque, segundo Candido, a literatura possui pelo menos três faces: a) ela é uma forma de conhecimento; b) ela é uma construção de elementos e objetos autônomos como estrutura e significado; e c) ela é uma forma de expressão das emoções e da cosmovisão de indivíduos e grupos. Sendo assim, visto que o romancista/poeta é um ser social, inserido em um contexto, a literatura produzida por esse indivíduo se encontra, também, localizada em um espaço e tempo, o que confere traços particulares à produção — isto é, forma e conteúdo — e, também, à leitura. Destaca-se que

[cada] sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.

[...] Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas formas de manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 2004, p. 175)

No universo do imaginário, a literatura surge como uma forma de representação, a qual está diretamente relacionada à noção da presentificação da ausência e tem como referência o real, seja para “negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo”. “Estamos, pois, diante de uma construção social da realidade, obra dos homens, representação que se dá a partir do real, que é recriado segundo uma cadeia de significados partilhados” (PESAVENTO, 2003, p. 35). A obra, mesmo sendo um produto de ficção, ou seja, o resultado de um trabalho criativo, mescla o mundo real e o mundo possível, apresenta rastros da realidade, espreitando o

¹ IFMT



efeito de verossimilhança. Conforme aponta Sandra Pesavento (2003, p. 40): “[...] a Literatura é sempre um registro privilegiado do seu tempo.”

Nesse sentido, Lygia Fagundes Telles surge como um dos nomes mais relevantes da literatura brasileira, tendo atingido, conforme aponta Regina Dalcastagnè (2016), a unanimidade entre público e crítica. Além de comprovarem as habilidades técnicas inquestionáveis da escritora, verificadas principalmente nos contos, as narrativas lygianas desvelam os conflitos da vida humana em meio às questões sociais que afetam diretamente a forma de existir no mundo, trazendo à tona a crueldade e a desilusão que rondam a decadência das relações humanas. Seus personagens são figurações humanas do mundo moderno: sozinhos, melancólicos, ambivalentes, buscam a realização no amor, mas acabam por encontrar a frustração. O amor, para tais personagens, por vezes, está acompanhado pela morte; o casamento, pela decepção; a companhia, pela solidão. Quem espera por final feliz não encontra consolo em seus textos.

Longe de qualquer panfletarismo, Lygia é testemunha de seu tempo e seu país. “A sensibilidade para as transformações nas relações de gênero, de geração e familiares, bem como para os mecanismos de exclusão social [são] uma constante em sua obra” (DALCASTAGNÈ, 2016). Nela,

[...] a condição feminina ocupa um espaço fundamental [...], o que também é um dos motivos de sua atualidade. Afinal, o último século foi, para as mulheres, um período de transição. Transição entre os papéis tradicionais de mãe e esposa, do passado, e uma nova situação, que ainda não atingimos plenamente, mas para a qual nos encaminhamos, de igualdade entre os sexos, quando as mulheres poderão realizar suas vidas das mais diferentes maneiras, sem as pressões e os constrangimentos que tão bem são retratados nos seus livros. (DALCASTAGNÈ, 2016)

Em “Senhor Diretor”, conto publicado em *Seminário dos ratos* (1977), Maria Emília é, conforme sua própria descrição, uma senhora discreta, de 61 anos de idade, professora aposentada, solteira e virgem. Diante de uma banca de jornal que exhibe a capa de uma revista com os corpos — expostos, entrelaçados e molhados — de um casal formado por uma mulher de biquíni e um homem, Maria encontra-se indignada e, principalmente, afrontada. A cena, para ela, representa a imoralidade que predomina na mídia e na sociedade da época. Consternada, resolve, então, escrever uma carta para o diretor do *Jornal da Tarde*. Andando pelas ruas de São Paulo, após se deparar com a tal imagem, irrompe a discorrer mentalmente com o tal diretor, devido à urgência das circunstâncias sociais (ou dos seus confusos sentimentos, como percebemos a seguir).

811

A narrativa percorre um trajeto labiríntico de idas e vindas, avanços e interrupções, uma vez que a interlocução ocorre de modo difuso, em tom de monólogo interior. Há frases e pensamentos entrecortados, intercalados por divagações e observações, direcionados ao seu interlocutor imaginário e, no final das contas, a ela mesma, que, em tom confessional, revela: “Mas já estou enveredando por outros caminhos, que difícil, meus Céus, dizer exatamente o que se deseja dizer, tanta coisa vem pelo meio” (TELLES, 2009, p. 24). E, tentando manter o fio condutor de seu raciocínio, pensando sobre a derrocada moral do mundo, acaba por refletir acerca da sua própria existência, a qual, baseada em valores socialmente conservadores e religiosos, levou a uma amarga solidão e a um aparente sofrimento.

Atenta e resistente ao que considera serem as aberrações da época, o olhar e a fala crítica de Maria Emília recaem quase que exclusivamente sobre as questões que envolvem o corpo da mulher. No conto, este corpo é a força motivadora das inquietações particulares da narradora-personagem e, ao mesmo tempo, é o protagonista das transformações culturais testemunhadas e questionadas por ela. Há corpos à mostra, expressivos e vívidos, e há mulheres reunidas debatendo e se mobilizando em prol de sua independência em vários âmbitos, principalmente no sexual. Para Maria, tudo soa estereotipado: “Mas, meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais.” (TELLES, 2009, p. 23)

A personagem vaga pela cidade, observando severamente as pessoas ao redor, lamentando e condenando o comportamento que julga promíscuo e errante da juventude. É veemente ao taxar de “mulher-objeto” aquela que mostra seu corpo nas ruas ou na capa de uma revista. Austera, ataca o suposto exibicionismo das mulheres, que, naquele momento, usam minissaias e biquínis justos, a ponto de se ver “[...] nitidamente o montículo de pelos aplacados sob o cetim, mais expostos do que se estivessem sem nada em cima” (TELLES, 2009, p. 23). Percebemos que sua visão — acerca de si mesma e das mulheres ao redor — é pautada por ideais moralistas e moralizantes: Maria Emília se diz uma dama distante de toda a frivolidade que assola o seu redor e, por essa razão, coloca-se em uma posição que julga ser de superioridade. Ela usa luvas, seu penteado é sóbrio e a camélia na lapela do casaco é o máximo de extravagância que se permite. Acredita que o valor da mulher é proporcional ao tamanho de suas vestimentas, e o corpo coberto é aquele digno de respeito.

O novo jeito de se vestir das moças vem acompanhado por um cuidado peculiar com o corpo, que, agora, em exposição na televisão, no cinema, nas revistas e nas ruas, torna-se cobaia de outra tendência: a exposição dos corpos estimula uma forte onda de higienização e cuidados — vide os anúncios de “desodorantes para as partes” — e, principalmente, de um ideal de manutenção de juventude e beleza. Envelhecer parece se tornar quase proibido, simbolizando decadência e atraso, e se manter atraente e jovem é uma responsabilidade da mulher. Nesse movimento de repúdio ao envelhecimento, Maria Emília se sente deslocada e totalmente aborrecida com a prática em voga: a mídia e a medicina trabalham juntas para transformar os rostos das mulheres, as quais passam a se submeter a procedimentos cirúrgicos independentemente da idade avançada. A personagem desabafa:

Mas tanto ouviu contar das rainhas e estrelas de cinema chegando de longe para renovar a cara, que acabou se impressionando, era muito impressionável. O telefone de madrugada, Dona Maria Emília, eu queria avisar que o enterro da vovó vai ser às nove horas, sabemos que eram tão amigas. Mas enterro de quem, meus Céus?! Da Elza? Mas a Elza morreu? Não, a Elza, não! Estivemos juntas faz dois dias, ela estava esplêndida! Síncope? Síncope cardíaca? Mesmo em meio do meu pranto, senti as reticências do neto, cheguei a pensar num absurdo, quer ver que ela se matou? Enterro às nove. Quando me debrucei no caixão é que entendi tudo, a querida, a pobre querida com a cara toda pincelada de mercurocromo. Morreu na anestesia, quando o tal médico com nome de bicho, como é mesmo?, bem, quando ele já se preparava para os primeiros cortes. Imagine, operar uma velha, Elza tinha seguramente seis anos mais do que eu. Mas é proibido envelhecer? (TELLES, 2009, p. 22)

812

Suas objeções sobre a vulgaridade e a não aceitação do envelhecimento soam pertinentes, mas não tão importantes quanto outra questão: o sexo. Para a professora aposentada, que dedicou sua vida ao exercício do magistério, doutrinando, como ela mesma afirma, a juventude com olhares severos, a presença do sexo na mídia estimula a imoralidade, “a sujeira interna”, incapaz de ser lavada “com uma simples escova”. Seu descontentamento com a “poluição da alma” se une, segundo seu testemunho, a um sentimento de horror e cólera. Maria acredita estar presenciando a derrocada moral das futuras gerações: “[...] A coisa já invadiu a intimidade dos nossos lares, não tenho filhos, é lógico, mas se tivesse estaria agora desesperada, essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo [...]” (TELLES, 2009, p. 18). Para damas e cavalheiros solitários, a personagem acredita que, em breve, haverá seres biônicos, que “fazem tudo com a gente! Portátil”. E completa: “Desconfio às vezes [...] que todos estamos ficando loucos. Que estamos nos afastando cada vez mais de um planeta de paz e nos aproximando rapidamente de um planeta só de aflição, só de violência [...]” (TELLES, 2009, p. 20).

Contudo, é das outras mulheres, inclusive de sua amiga Mariana, uma senhora de sessenta e quatro anos e meio de idade, que a personagem censura duramente a sexualidade, que se revela, na verdade, o grande tabu de sua vida. Com a virgindade preservada, Maria Emília parece sentir vergonha do próprio corpo, um território desconhecido para ela mesma e nunca explorado. Numa reunião de moças feministas, sente-se constrangida, quando o assunto é o prazer do corpo feminino:



Quando se levantou a advogada de óculos, respirei: agora o nível das discussões vai subir, pensei, e até que no começo ela foi bastante feliz quando fez uma exposição das raízes históricas da condição da mulher, acho tão nobre essa expressão, *condição da mulher*. E de repente desatou a falar em clitóris, porque o clitóris, o clitóris... E com homens por ali, eu já não sabia onde enfiar a cabeça quando ela contou que não sei mais em que país eles faziam uma incisão no clitóris da mulher para que ela não sentisse nenhum prazer, o sexo transformado em agulheiro — simples instrumento de penetração. E deu outros exemplos igualmente horríveis. Concordo, uma crueldade essas práticas todas. Mas trazer isso para um debate? Quis disfarçar, mostrar que não estava chocada [...]. (TELLES, 2009, p. 24)

A vergonha, a censura e o medo acerca do corpo foram incutidos em Maria Emília desde cedo e potencializados ao longo da vida. A narradora-personagem se lembra da visita, na companhia da mãe, à médica, já que só uma mulher poderia examinar as suas “partes”, palavra pronunciada com precaução, em baixo tom de voz. As memórias são muitas, e retoma a criação familiar rígida, baseada em crenças e valores religiosos, direcionada para o controle e aprisionamento do corpo: “Coma com as asas fechadas, mamãe me dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito” (TELLES, 2009, p. 31). Observamos, assim, que, ao evocar a figura da mãe, uma mulher que vivera de modo recatado e penoso, dedicada a cumprir o seu papel de mulher-esposa, a recordação é consternada: “Fiquei pensando na mamãe que não fez tal incisão mas que nunca sentiu o menor prazer. Teve oito filhos. Oito. Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado” (TELLES, 2009, p. 24).

A educação familiar voltada para a demonização excessiva do sexo e o silenciamento do corpo da mulher parece não ter contribuído para uma existência plena, mas antes para uma vida solitária, sem prazer e repleta de traumas. O corpo, hoje, seco, é o mesmo que antes escondia e reprimia qualquer vestígio de alegria úmida: “Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram [...]. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada” (TELLES, 2009, p. 29). Dessa maneira, a carta ao diretor se torna um exercício de autorreflexão, em que a personagem acaba por questionar e duvidar do êxito de sua postura de castidade e repressão, herdada de sua mãe.

813

Na narrativa, Mariana é um dos elementos mais significativos para o processo de autoanálise de Maria Emília, já que ela é a representação feminina que se contrapõe diretamente ao arquétipo figurado pela narradora. A todo instante, durante suas digressões, Maria resgata a imagem da amiga mais velha. Enquanto vivera de modo regrado, subjugado e oprimido, Mariana é a mulher que parece ter estado à frente de seu tempo. Maria Emília critica a forma com que Mariana se veste e se comporta, um jeito socialmente condenável para uma mulher de família tradicional: “[...] Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes. Rim quente. Se ela pudesse fazer uma plástica ainda ia continuar [...]” (TELLES, 2009, p. 22).

Em determinados momentos, as duras críticas se mostram frágeis; a hesitação se faz presente. As certezas não são absolutas, e a desorientação de Maria Emília tende a ser o resultado de um conflito interno e denso, fruto das frustrações, das experiências não vividas, do choque entre as mudanças culturais em andamento e os valores morais e conservadores cristalizados. Mariana desponta como a figuração feminina que alimenta essa instabilidade, sendo admirada, não sem temor, pois é aquela que apresenta traços de vigor, alegria e entusiasmo:

Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meu Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão – era então inveja? Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. (TELLES, 2009, p. 30)

Diante das confissões de Maria Emília, podemos depreender que a narradora-personagem de “Senhor Diretor” é a representação de uma geração confusa (e resistente) diante das mudanças que significaram o prelúdio de maiores avanços sociopolíticos. Na década de 1970, quando da publicação do conto, a socie-

dade brasileira assistia ao fortalecimento do movimento feminista, que se organizava em prol dos direitos de liberdade das mulheres e na luta contra o regime ditatorial vigente. Sob normativas misóginas, que foram construídas e perpetuadas ao longo dos séculos, havia o patriarcado, defendido por grande parte das pessoas. A desigualdade entre homens e mulheres era normatizada, e os papéis de gênero, tão bem definidos e reproduzidos, equilibravam as forças de poder nos espaços público e privado, que, de diferentes formas e por variados discursos, pregoavam a inferioridade feminina.

No mundo ocidental do século 19, a medicina, com um potencial de discurso legitimador embutido em sua natureza científica, potencializou a diversidade entre os sexos, fazendo vigorar a suposta relação entre a mulher e a natureza. Tal concepção implicava a qualificação das mulheres como seres frágeis e doces, porém misteriosos e imprevisíveis, revelando o caráter ambíguo de rotulação do feminino, “sintetizando [...] o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim [...]” (ENGEL apud DEL PRIORE, 2015, p. 332). Dessa forma, tal imagem, construída e reproduzida nas artes, nas ciências e na sociedade, adquiriu “contornos de verdade cientificamente comprovada a partir dos avanços da medicina e dos saberes afins” (ENGEL apud DEL PRIORE, 2015, p. 332).

Segundo o senso comum e os discursos de poder da época, havia na fisiologia feminina uma predisposição à doença mental e, principalmente, para a histeria, que apresentava suas origens na “sufocação da mãe” (o útero). O perfil feminino socialmente construído parecia convergir para a decifração da doença, que intensificava certas particularidades, como “o egoísmo”, “o espírito de intriga”, “o hábito de mentir”, “a irritabilidade” e a “ vaidade desmedida”. Naturalmente, por essa perspectiva, o homem estaria mais distante da loucura do que a mulher. “A menstruação, a gravidez e o parto seriam [...] os aspectos priorizados na definição e no diagnóstico das moléstias mentais que afetavam mais frequentemente ou de modo específico as mulheres” (ENGEL apud DEL PRIORE, 2015, p. 333).

814

Considerado um corpo suscetível a todas as forças negativas e à manifestação de doenças altamente perigosas, a sexualidade e o prazer deveriam ser reprimidos, controlados, quando não anulados, através de métodos rígidos e retrógrados, que agrediam a mulher a nível psicológico, emocional e físico. Muitas vezes, diagnosticada como histérica, era submetida a tratamentos e cirurgias, como a extirpação do clitóris ou a aplicação de gelo na genitália. William Acton, médico do século 19, defendia a anestesia sexual feminina: “A maioria das mulheres (felizmente para elas mesmas) não se incomoda muito com sentimentos sexuais de qualquer espécie. O que os homens sentem habitualmente, só raras vezes atinge as mulheres” (ACTON apud DEL PRIORE, 2015, p. 340). Para Acton, tais mulheres eram aberrações ninfomaníacas, devendo ser isoladas em hospícios.

No final do século 19, houve uma corroboração de tais princípios por vários especialistas e cientistas de renome, os quais pregavam que a causa do mal estava na retenção da matéria espermática, quando não ocorria a fecundação. Através desse viés,

[partia-se] do princípio de que, por natureza, na mulher, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria, inevitavelmente, anormal. Entretanto, a ausência do desejo e do prazer, que muitas vezes poderia provocar na mulher a repulsa pelo ato sexual, não deveria conduzi-la à recusa desse mesmo ato, pois a impediria de se realizar com a maternidade. Mais do que a razão de ser de sua existência, ser mãe era considerado, mesmo pelos adeptos da frigidez natural feminina, a única via para salvar a mulher do perigo, sempre iminente, de cair no pântano insondável das doenças, cujas origens e efeitos eram caracterizados pelo entrelaçamento de elementos físicos, psíquicos e morais. (ENGELS apud DEL PRIORE, 2015, p. 341)

A honra da mulher foi construída como um conceito sexualmente localizado, legitimado pelo homem: através da virgindade, a partir da ausência do homem; ou pela presença desse no casamento. Essa referência externa, tipificada pelo gênero oposto, o qual ditava as regras, as normas e o meio de funcionamento



da biologia e da personalidade femininas, gerou o desconhecimento das mulheres em relação a si próprias e ao seu próprio corpo, corroborando para a repressão da sexualidade. Como resultado, cujos resquícios podem ser observados ainda hoje, tivemos um grupo de mulheres que estabeleceram “com seu corpo uma relação matizada por sentimentos de culpa, de impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada, etc.” (SOIHET apud DEL PRIORE, 2015, p. 389), sentimentos alimentados por informações e discursos restritivos e punitivos. A identidade sexual e social da mulher foi/é talhada, a fim de obedecer a um “sistema de dominação familiar e social” (SOIHET apud DEL PRIORE, 2015, p. 389-390).

Não por acaso, o corpo feminino, ferramenta de condenação e libertação, torna-se uma das principais bandeiras na luta pela autonomia das mulheres no mundo contemporâneo. Em um contexto de vigilância e opressão, já que o silenciamento é instrumento que rasura e suprime a existência do outro, ser mulher e assumir-se como tal, para além das expectativas sociais, é um ato subversivo. Sendo assim, a literatura lygiana é revolucionária por si mesma: há uma autora-mulher que resiste pelo ato da escrita, falando sobre o universo feminino, matéria latente e pujante, pois, mesmo quando há a tentativa de mantê-lo encarcerado, ele se faz manifesto e atuante. Maria Emília, Mariana e as tantas outras figurações lygianas despertam nossa sensibilidade acerca das incongruências que, até hoje, testemunhamos em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

BORIS, George; CESÍDIO, Mirella. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 451-478, set. 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Lygia Fagundes Telles e a ambiguidade feminina. *Revista Nonada*, Porto Alegre, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2016/03/lygia-fagundes-telles-e-a-ambiguidade-feminina/>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

DEL PRIORE, Mar (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto. *História da Educação*, APHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DESVENDANDO O PONTO CEGO DA HISTÓRIA: O PASSADO E O PRESENTE NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Sarah Pinto de Holanda¹

A LITERATURA, A HISTÓRIA E A MULHER – CAMINHOS PARA UMA INTRODUÇÃO

A despeito de seu nascedouro comum – a arte de contar – Literatura e História buscam, em sua função mais elementar, uma compreensão do mundo e dos homens. Os narradores do passado anterior à escrita tomavam para si, através da oralidade, o ofício de perpetuação da cultura e da história de sua comunidade. Sendo assim, os limites entre o acontecido e o inventado eram difíceis de definir. Com a evolução da linguagem e o surgimento das cidades, os historiadores foram se especializando e se afastando da prática narrativa. Hoje, passado o afã separatista, as disciplinas retomam o diálogo inicial.

816

Atualmente, críticos literários e historiadores refletem sobre a referencialidade de uma e/ou outra disciplina. A historiografia tradicional, rejeitada por algumas correntes de historiadores, estabeleceu o conceito de “verdade oficial” que, associada ao coletivo, estaria fatalmente comprometida com a verificação de provas históricas que lhe instituíssem a autoridade de uma ciência quase “exata”. Contudo, uma nova forma de pensar e produzir o discurso histórico vem ganhando significativo contorno, principalmente com os estudos de Paul Ricoeur. Em *Tempo e Narrativa* o historiador afirma: *Toda história é narrativa* (RICOEUR, 1994, p.26). A História, para ele, por mais que tente apreender a totalidade dos fatos passados, não abarcará as lacunas que toda escolha deixa em aberto. Essas fendas serão preenchidas pela ficção; não apenas pela ficção histórica, como também pela narrativa da História.

A necessidade de narrar, amalgamada ao homem desde a origem da vida, nos legou o retrato de nossa existência no mundo. O romance, com uma forma elaborada de contar, descreveu, durante milênios, feitos, aventuras, traições, progressos, conquistas, derrotas e ambições de seus heróis e vilões. Neste cenário povoado de enredos e personagens, a mulher, quase sempre, atuou como simples coadjuvante, secundária nas decisões. Como um pequeno tesouro que desvenda o outro lado da história, entre estes mundos lançados à humanidade pela literatura, encontramos o grande universo edificado pelo romance de Dinah Silveira de Queiroz.

Nascida em São Paulo, no ano de 1911, em uma família intimamente ligada aos livros e à arte, Dinah Silveira de Queiroz dedicou sua vida à literatura. Segunda mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, é autora de seis romances, diversos livros de contos, peça teatral, biografia, literatura juvenil e centenas de crônicas publicadas diariamente durante quase quatro décadas.

Do ciclo romanesco de Dinah, duas obras, a rigor, poderiam ser classificadas como históricas: *A muralha* e *Os invasores*. Todavia, ressaltamos que não é a presença de um passado remoto ou de um elemento de extração histórica requisito para a análise interdisciplinar de determinada narrativa. Sem exceção, os romances de DSQ contêm a vivência da história, pois todo enredo traz sua temporalidade particular, articulada a seu drama e aos seus seres. *Verão dos Infiéis*, por exemplo, transpira a tensão social contemporânea ao autor no momento da escrita. Nesta obra, percebemos o pulsar vertiginoso da vida cotidiana e seus apelos. Contudo, para muitos, equivocadamente, só o distanciamento temporal torna um fato realmente

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). sarahholanda97@gmail.com



histórico, mas acaso não vivemos e fazemos a história no presente? Não reconhecemos um acontecimento político ou social de manchete de jornal como um episódio da História com consequências posteriores? Diante dos romances históricos de Dinah, nós nos deparamos com uma nova roupagem da História já catalogada; quando lemos, décadas depois, os romances de seu tempo, temos um testemunho de uma época que, para nós, já se tornou passado histórico.

A HISTÓRIA DO PASSADO: O ROMANCE HISTÓRICO DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

No que tange aos perímetros da História no texto literário, o romance histórico apresenta-se como o caso mais agudo dessa relação. Em *Gêneros de Fronteiras – Cruzamentos entre o Histórico e o Literário*, Flávio Aguiar, José Sebe e Sandra Guardini classificam o romance histórico, assim como o ensaio sociológico e a crônica, como gêneros de fronteiras. Ultrapassando a rigidez das regras da historiografia, estes gêneros, sustentados pela liberdade criadora da literatura, estariam indelevelmente associados à realidade social, dentro de suas particularidades e especificidades. Alcmemo Bastos em *Introdução ao Romance Histórico* ressalta o caráter duplo do romance histórico:

O romance histórico, como sugere a denominação e como bem notou Manzoni, estava fadada ao hibridismo: como romance, era ficção, isto é, a matéria narrada resultava da livre invenção do escritor, que delegava a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano; como histórico, escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à história. (BASTOS, 2007, p. 66-67)

817

Através de um elemento de extração histórica, a Guerra dos Emboabas, DSQ constrói seu romance histórico *A Muralha*, lançado em 1954, como homenagem ao centenário de São Paulo. Provavelmente, sua obra mais conhecida em virtude das inúmeras adaptações para a TV. Atuando como um romance de fundação, o enredo desvenda a saga dos bandeirantes no primitivo Brasil colonial. Os seres ficcionais são pintados em uma coloração épica, interagindo com os personagens históricos reais. As desventuras dos paulistas em combate com os mineiros são descritas de maneira contundente.

Apesar de caber ao homem a responsabilidade de varar os sertões, levantar as espadas e sucumbir em emboscadas, quem compõe a galeria de personagens marcantes, no romance, são as mulheres: a destemida Isabel, que trafega com os bandeirantes caçando índio e guerreando como eles; a austera Mãe Cândida que comanda e ordena a família; a corajosa Basília que defende sua estirpe desafiando a todos; a obstinada Rosália que, desobedecendo a autoridade paterna, foge com seu amado e inimigo da família, entre tantas outras:

Depois do toque do sino, uns poucos escravos iam chegando para a reza matutina. Dom Braz havia levado muitos deles, e na Lagoa Serena só ficaram um número reduzido. Quando, junto da Madama do Anjo, Mãe Cândida iniciava a oração, Isabel, que jamais tomava parte nela, veio lá de fora, ofegante, dizendo:

- Parem. Não há tempo para reza. Eu vi uns índios medonhos aí perto. Eles estão tomando chegada para o ataque! (...)

Margarida, chorando e rindo excitada, da sua janela atirou o machado, que de maneira miraculosa alcançou o braço do índio a se apoiar no corrimão da varanda, prendendo-o ali. (...) Cristina, a essa hora, ajudada por Mãe Cândida, carregava as armas. (...)

Basília puxou a mãe para dentro, e tornou a ocupar o mesmo posto. Novamente disparou sua escopeta, apanhando o último índio que avançava lá no fim do pátio. Atirou e desviou o rosto, mas foi tarde, porque a flecha pegou sua face de raspão e se encravou na porta. O último índio havia tombado. Mas Basília

fora gravemente ferida, e seu rosto agora estava perdido; gotejava sangue. Assim mesmo sangrando, gritou:

- Mãe Cândida, vencemos! Salve a Madama do Anjo! Já não vem mais ninguém! Vencemos! (...) (QUEIROZ, 2000. P. 199-202)

As senhoras de Lagoa Serena, metáfora das mulheres paulistas que ficaram defendendo suas terras enquanto os homens se ausentaram para “fazer a História”, lutam pela sobrevivência dos seus. A segurança do lar, tantas vezes construída no imaginário literário, é substituída pela hostilidade da terra, ainda bárbara, povoada por inimigos. O papel do homem como provedor da família é trocado pelo da mulher que tira da terra por ela cultivada o alimento dos filhos e dos maridos.

Mesmo tendo como pano de fundo uma batalha sangrenta, real e comprovada pelos livros de História, é diverso o caminho pelos quais os fatos se desenrolam através da voz de Dinah. Os momentos de maior tensão são os das lutas nos aposentos na mudez dos corpos, nas casas solitárias, nas famílias partidas. É a ficcionalização da vida privada, das mulheres que ficam, que esperam, que sobrevivem, das mulheres que parem e alimentam os homens que vão determinar suas sinas.

- Eu sei que mulher não entende, mesmo.

- Entende? Mas entende o quê?

- A gente vive se despencando serra abaixo, furando mato, cavando terra, suando no calor, gelando no frio e varando esses sertões...

- Quem nos acompanha? Quem fica de olho em cima de nós? Vosmecê acha que tem alguma mulher de olho tão comprido, que espie a gente o tempo todo?

- Não – disse Cristina – , infelizmente as mulheres ficam de longe. Nem sabem se o sol que amanheceu, se a lua que apareceu estão aclarando o marido vivo ou os restos do homem amado. Com essas distâncias, com esses matos, com esses sertões, como podem vigiar as mulheres, como podem saber as mulheres? (QUEIROZ, 2000.p.113-114)

818

O romance se abre com a chegada de Cristina ao Brasil, uma moça vinda do Reino para casar-se com seu então prometido Tiago Olinto. Figurando-se como uma personagem âncora durante todo o enredo, a jovem portuguesa irá iniciar sua jornada de amadurecimento no Novo Mundo. Aprenderá com as mulheres da terra o árduo ofício de trabalhar e resistir às intempéries da vida: *Como Margarida lhe dissera, as mulheres eram obrigadas a encurtar o tempo de espera, por um trabalho quase sobre-humano. Elas não participavam nunca daquelas horas de ócio do mulherio do Reino.* (QUEIROZ, 2000, p.57). É através do olhar estrangeiro de Cristina, sempre atônito e desiludido, que conhecemos a história de luta e sobrevivência das mulheres de São Paulo de Piratininga.

Seguindo a esteira do Romance Histórico, Dinah publica, em 1965, *Os Invasores*. Uma anedótica versão da malsucedida invasão à cidade do Rio de Janeiro pelo corsário francês Jean-Fraçois Duclerc, no ano de 1710. Como em *A muralha*, o romance *Os invasores* é construído a partir de um elemento da História ‘oficial’ do Brasil, todavia, a dicção celebratória do primeiro é substituída pelo tom cômico e os personagens colossais dão lugar aos bufões. Esta mudança adotada por Dinah nesses dois romances do mesmo gênero reafirma a característica plural de seu fazer literário.

Neste romance, o narrador onisciente conduz o leitor ao *Rio de Janeiro de 12000 almas* que se prepara para enfrentar bravamente ‘o invasor’. As estratégias pitorescas de guerra, os aproveitadores, as figuras históricas, tudo nos é apresentado com leveza de traços num ritmo galhofeiro em que as mulheres, mais uma vez, ganham evidência na trama narrativa.

As primeiras casas já se aferrolhavam; fechavam-se as portas; cegavam-se as janelas. Um bando de ciganos passou por elas. Estudantes armados corriam. Beleguina explicou à filha:



- Vão todos à trincheira do Fogo. A cidade está bem fechada.

A filha não ousava fazer maiores indagações, porque a mãe tirava bentinhos do vestido e os beijava aflitadamente. (...)

Um aguadeiro negro passou por elas, pousou a pipa do lado de fora e rompeu a gritar:

- Francês está perto! Francês subiu e vai tomar o Destêro. Água fresquinha, água! Água pra susto... água pra ferver e despejar em francês. (...)

Dirigiram-se para o Trapiche. Começou-se a ouvir o primeiro arruído dos tambores, que se casavam à torrencial voz dos sinos de toda a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, neste dia de 19 de setembro de 1710. (QUEIROZ, 1965. P. 24)

Os Invasores circunda o dia aterrorizante do 'ataque' de Duclerc, da heróica frente defensiva dos estudantes brasileiros que de cima dos telhados atiravam pedras, caldeirões de água fervente e ovos nos invasores, o que garantiu sua rendição no Trapiche da cidade. O armazém, localizado à beira-mar, abrigava às senhoras cujos maridos tinham ido "lutar" contra os invasores. Tomadas de assalto pelos piratas franceses, as damas são feitas de reféns e, serão elas, as verdadeiras responsáveis pela derrota do inimigo.

Esse hilário e real episódio é ampliado pelo poder ficcional de Dinah Silveira de Queiroz. As figuras femininas, apagadas dos quadros que retratam, com pretensão à fidelidade, a História nacional, avolumam-se nas malhas do enredo. Pelas linhas da autora, a cena da tomada do trapiche é ampliada e passamos a enxergar os vultos que, por detrás das portas, fazem a História: esposas, mães, filhas... mulheres latentes em seu universo de tensões que viam, pelas frestas das janelas, seus destinos selados por outrem:

E, logo em seguida apareceu a dona do Trapiche, a rica mulher de Gaspar Soares. Vinha seguida de uma vistosa companhia feminina. [...] Antes de voltarem ao piso lá em cima, as mulheres ainda teimaram em conversar um tanto no velho saguão do Trapiche.

- Subi, minhas senhoras... E bastante força nas ave-marias e nos padre-nossos. Sêde, em vossas orações, bons soldados de Santo Antônio e São Sebastião... Quanto a nós, vamos reforçar aqui a defesa...

As senhoras subiram a escada. Algumas iam mais animadas, outras descoroçoadas e lamuriasas. Daniela, humildemente, deixou que as damas passassem todas. [...] Seguiam as mulheres mastigando o farto banquete, mas a maior parte já estava saciada; algumas já pensavam em rezar, seguindo o conselho do estudante. Delegaram, então, poderes a uma jovem de nome Luisita para que ficasse de gajeira, como se o Trapiche fosse uma nau sedenta de novas. Não seria, é verdade, para que Luisita pusesse o corpo para fora da janela e espiasse. As damas eram todas de bom proceder e bem se sabia que, inda mesmo em tempo de guerra, mulher à janela seria coisa inconveniente. Estava na memória de todas o caso muito triste, mas compreensível, do pai que matou a filha por tão janelreira e atrevida que se tornara. (QUEIROZ, 1965, p.36)

Os personagens masculinos, muitos deles seres reais, importados da História oficial para o romance, são ridicularizado nas descrições da narrativa. O contrário é visto na realização das ações das personagens femininas, fictícias, seres anônimos que teceram os bastidores da história colaborando para o desfecho frustrado dos invasores:

Untuoso e amplo o vozeirão de Dom Francisco, embora contido, ressoava no ouvido do irmão:

- Nada de temor. Nossa trincheira é maravilhosa! Eu mesmo, antes de vir, contemplei com estes olhos o trabalho de nossos homens.

Festejou consigo mesmo, encantado. Ficou tão ágil e fofo que deu meia pirueta, quando luziram a adaga e a espada, botões de prata:

- Quisera que El Rey, em pessoa, pudesse sentir bem de perto a grandeza do nosso trabalho. (...) (QUEIROZ, 1965. P.27).

UM MERGULHO NO PRESENTE: VERÃO DOS INFIÉIS.

Lançado em 1968, *Verão dos Infiéis* é um romance de seu tempo. Influenciado pela técnica do *nouveau roman* francês, reflete a efervescência cultural, social e sexual de Copacabana dos fins dos anos 60, captando o conturbado momento político vivido pelo país que está prestes a mergulhar num estado de exceção. As confluências de perspectivas narrativas dos integrantes de uma família envolvidos em suas crises existenciais se interligam à tensão de uma cidade que se contorce em três dias de chuvas torrenciais que detonam os conflitos sociais e políticos do país: atentados, prisões, perseguição política, manifestações de protesto, liberdade sexual feminina, crise da Igreja Católica...:

... eles apareceram, os intelectuais que vinham lançar seu protesto. Traziam cartazes e se diria que se rissem uns com os outros. Eles estavam alegres, sim, alegríssimos. Nesse instante, saía de frente do hotel o longo cadilque do embaixador. Os manifestantes se aproximaram, houve algumas palavras que a moça não pôde escutar, e todos aqueles indivíduos postados à frente das lojas fizeram um círculo rápido e negro, no qual o grupo de manifestantes foi tragado e como que silenciado. [...] Não contava com a demora para esclarecer sua posição sobre o encontro com o grupo de intelectuais que levariam ao embaixador americano o protesto contra a guerra no Vietnã e a infiltração na Amazônia. (QUEIROZ, 2011, p 41).

Desta forma, quatro personagens dividem o protagonismo da trama: A mãe Valentina, que se oculta em seus remédios, isolando-se da casa; o filho mais velho, Geraldo, que vive em crise moral, pois não tem convicção política; o filho do meio, Aloísio, católico entusiasta que rejeita o diálogo entre as religiões cristãs, apesar de se relacionar amorosamente com uma protestante, o que provoca o desequilíbrio de sua fé; e Carminho, a caçula, uma jovem que encarna o processo de rompimento com as regras morais/sexuais impostas à mulher. O enredo se desenrola no verão de 1967, o bairro carioca, devassado pelas fortes chuvas de verão que causaram transtornos à cidade, é o cenário do pulsar vertiginoso da vida e de seus vícios, seus desejos, seu descontentamento:

Todo o movimento da Avenida Copacabana fluía, abafado, como torrente subterrânea. Valentina andava, caminhando pela praça e tentando forçar a passagem, entre poças d'água, tolhida por uma pesada mulher grávida que ia empurrando um carro de criança. (...)

Valentina ia atrás e continuava a dizer-se:

Eu trago meus mortos. Eles são meus, eles me pertencem como os filhos a essa mulher. Ninguém sabe que eu estou grávida de mortos. Eu sou a nau dos mortos. (QUEIROZ, 2011: 19, 20)

Os quatro personagens que compartilham a casa mal dividem as cenas, cada um está preso em seus dilemas individuais. O único diálogo possível, para Valentina, se dá com seus mortos. Visceralmente ligada ao passado, a matriarca, após o suicídio do marido, vê-se impossibilitada de segurar as rédeas da família, refugiando-se em drogas para aliviar a solidão e a incomunicabilidade com os filhos. O alheamento ao presente, o vínculo com os antepassados e a perplexidade diante dos novos costumes fazem dessa personagem uma mulher deslocada no tempo e no espaço. Afetada por uma doença incurável, que procura esconder, a mãe recorre, no início do romance, ao cunhado Domingos, que está fora e que precisa tomar o lugar de chefe da família. Valentina pertence à estirpe de mulheres que viviam à sombra dos homens e que, sem eles, via seu destino ruir. Esse conflito de gerações provoca o distanciamento entre mãe e filha:

Quando Valentina chegou do médico, ainda dolorida pelo exame, pretendeu trocar com Carminho algumas palavras. Mas, ao passar pela porta do quarto da filha, ouviu, num tom rangente que se desdobrava até o paroxismo, uma canção beat. Carminho era assim; às vezes se enrodilhava na cama a ouvir música e parecia que só então se acomodava depois de qualquer perturbação interior; enchia-se de bobs de todos



os tipos que lhe davam um ar desumanizado de pequena fúria e deixava escorrer a vaga das músicas de 'protesto'. (QUEIROZ, 2011, p.145)

Carminho, sua filha, com todas as suas dúvidas e curiosidades, figura como metonímia da emancipação feminina que se instaura na década de 60 a partir da intensificação do Movimento Feminista que ganha força no período. A mulher começa a integrar de forma mais efetiva o mercado de trabalho e o ensino superior; o interdito da virgindade e da nudez começa a ser rompido, o casamento deixa de ser necessidade e passa a ser opção. Neste romance, encontramos a mulher entrando em cena, entoando sua voz, decidindo seu destino:

– É verdade. Muita gente... tem horror às virgens. A virgindade é suportável só na sua idade... depois, com franqueza, é praticamente a desmoralização. (...)

- Não vá me dizer que você me faz um favor!

Ele voltou-se. Ria, escarninho:

- Não, nem sua mãe, nem seus irmãos, talvez nem mesmo suas amigas diriam isso... mas é um favor, sim. Amanhã você terá superado esse idiota do Almir. Escolherá seus amigos, dentro de um senso de equilíbrio – é claro que você não irá entregar-se a qualquer cafajeste... e quer saber mais? Se der certo com alguém – poderá casar... Acabou o tabu da virgindade.

Voltou para ela com sede brusca. Tomou-lhe as mãos agora quase frias, beijou-as, abriu a blusa, descobriu-lhe depois o ventre liso e aquecido. Sentiu súbito uma lágrima a deslizar pelo próprio rosto.

- Você não quer?

- Quero, sussurrou Carminho em prantos. Depois foi o escuro, a descoberta da dor, um mar de delícias não alcançado, mas entrevisto como se fosse de muito, muito longe, a repetição de tudo, daí a minutos de abandono e, por fim, o banheiro dos homens a acolheu. (QUEIROZ, 2011, p. 98 e 99)

821

Impulsionada pelas tempestades, a descoberta sexual de Carminho se dá numa noite chuvosa. Era preciso ser inundada por uma nova vida para cumprir o ritual de passagem da nova mulher. Entregando-se ao amigo do irmão mais velho, mais por curiosidade do que por desejo, a jovem trava contato com a "impureza" masculina. – *E até hoje não entendo por que desde pequenininha, mal entrasse um homem no banheiro de nossa casa... mamãe vinha desinfetar tudo em seguida. Ela sempre dizia: 'os homens são uns sujos, minha filha. Todos os homens.'* (QUEIROZ, 2011 p. 80). Criada para enojar o homem e, por conseguinte, o ato sexual, vendo na relação conjugal apenas um contrato social de procriação, Carminho desobedece aos preceitos da mãe. Mesmo que a iniciação amorosa traga mais dor que prazer, ela antevê um mar de delícias proporcionado pela liberdade do corpo feminino. No entanto, paira sobre ela um sentimento de culpa que se manifesta no pressentimento da tragédia que abalará sua família. O rompimento com a imagem de mulher socialmente construída por séculos provoca o aniquilamento de uma geração de mulheres - esposas /domésticas/ mães. Valentina é remanescente de uma velha dinastia agora superada, dessa forma, coube a ela, no desfecho do romance, o encontro definitivo com seus mortos:

Carminho, fora da conversa, reparou numa estranha embarcação: rotunda, de vela única e na qual – o carro passava bem junto – estava uma família. Havia uma senhora de trajes mais antigos, um senhor de cabelos retos e negros e duas meninhas enfeitadas com peles (...) Com quem se pareciam mesmo as duas crianças? Ah, com um retrato muito velho, meio desbotado, da mãe e da tia quando eram pequeninas, em pose, ao lado da avó e do tio-avô. Sim, pareciam muito. Só ela pudera ver a nau dos mortos. Mas como poderia saber? Carminho nada contou aos irmãos sobre o festivo encontro que se esfumava agora, para trás. (QUEIROZ, 2001, p.196)

A família escolhida por Dinah para dar vida a este romance pertence à classe média aparentemente estável às voltas com seus conflitos previsíveis. Na agilidade narrativa na qual a trama é construída, nos

deparamos com um final arrebatador: entre muitos dramas urbanos, noticiados todos os dias nos jornais, a família de Valentina sofrerá sua tragédia: o desabamento do prédio em que moravam causará a morte da mãe e da tia. Só a Carminho é revelada a partida da mãe na embarcação inefável. Ao final do livro, sua maldição de mulher, mesmo que uma mulher renovada, é selada. Só ela poderá ler as entrelinhas da vida, seu olhar será do Eu para o Mundo.

Os dilemas dos homens da família, os irmãos Geraldo e Aluizio, também comungam com a vida social do país. Em 1967, o Brasil, governado pelo General Costa e Silva, vive o momento mais delicado da Ditadura Militar. No ano seguinte será decretado o AI 5, este Ato Institucional suspenderá o mandato de parlamentares contrários aos ditadores, fechará órgãos de imprensa, implementará a censura... Neste período, as perseguições políticas cresciam. Pessoas contrárias ao Regime foram perseguidas, torturadas e mortas. As músicas de protesto estouravam na boca dos jovens, a militância contra a repressão e os militares se tornava mais ostensiva:

(...) o grupo de intelectuais que levariam ao embaixador americano o protesto contra a guerra no Vietnã e a infiltração na Amazônia. (...) eles apareceram, os intelectuais que vinham lançar seu protesto. Traziam cartazes e se diria que se rissem uns com os outros. Eles estavam alegres, sim, alegríssimos. Nesse instante, saía de frente do hotel o longo cadilque do embaixador. Os manifestantes se aproximaram, houve algumas palavras que a moça não pôde escutar, e todos aqueles indivíduos postados à frente das lojas fizeram um círculo rápido e negro, no qual o grupo de manifestantes foi tragado e como que silenciado. (QUEIROZ, 2011, p. 37 - 40)

No romance *Verão dos Infiéis*, a história privada, das relações individuais de seus personagens, está intimamente ligada à história coletiva. Dinah Silveira de Queiroz instaura, desta forma, uma maneira peculiar de “narrar” os acontecimentos históricos do Brasil.

822

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As artes plásticas, o cinema, a música e a literatura diversas vezes apresentaram a mulher como tema e motivo de suas produções, muitos perfis femininos foram desenhados com originalidade e genialidade, contudo, durante muito tempo, a mulher só foi inscrita na sociedade através da pena criadora do homem. Recentes e inesgotáveis pesquisas acerca da produção literária de autoria feminina vêm demonstrando a necessidade de resgatar os textos de escritoras silenciadas pelo cânone patriarcal instituído por séculos em nossa cultura.

Muito ainda precisa ser dito sobre a literatura de Dinah Silveira de Queiroz. Em uma pesquisa nos acervos das principais universidades do país, rara são as teses e dissertações sobre sua obra. O presente artigo buscou, timidamente, contribuir para a divulgação e análise da obra de tão importante escritora de nossas letras.

A análise dos dois romances históricos de Dinah possibilita-nos ampliar as investigações sobre as pluralidades de perspectivas históricas. A mulher, como outras minorias, sempre esteve apartada das narrativas oficiais, como se fossem apenas objetos levados pelo curso da História construída pelos homens. Os episódios da História do Brasil ganham outra leitura quando tratados pela ficção de DSQ. Os lugares de destaque são questionados, os protagonismos mudam de posição, as possibilidades de leituras se ampliam

Entre tantas questões afloradas pela leitura de *Verão dos Infiéis*, como a condição da mulher, perseguições políticas e os dilemas da fé, este romance provoca uma analogia com o instável Brasil de 2017. Acaso a História não é construída em minutos? A divisão do tempo em eras milenares nos reduz a espectadores dessa mesma história da qual, acredita-se, nem fazemos parte. Dinah mostra que a História se constrói,



também, na individualidade dos lares, no anonimato das relações, no empoderamento dos sujeitos que tecem suas, aparentemente insignificantes, narrativas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio, SEBE, José Carlos e GUARDINI, Sandra. *Gêneros de Fronteiras – Cruzamentos entre o Histórico e o Literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BRANCO, Lúcia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 1994.

QUEIROZ, Dinah Silveira. *A Muralha*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Os Invasores*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

_____. *Verão dos Infiéis*. Rio de Janeiro. Mobile, 2011

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1994.



UM CONTO DE DUAS PERSONAGENS: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE STONER E SOB O PESO DAS SOMBRAS

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho¹

INTRODUÇÃO

Os romances *Stoner* (1965), do estadunidense John Williams, e *Sob o peso das sombras* (2004), do sergipano Francisco José Costa Dantas, guardam, apesar da distância geográfica e temporal de suas publicações, diversos pontos de contato entre si. A começar pelos autores: ambos professores universitários de literatura, críticos e romancistas premiados – Williams recebeu o prêmio National Book Award de 1973 por seu *Augustus* (1972), enquanto Dantas ganhou o Prêmio Internacional da União Latina de Literaturas Românticas em 2000. Também as histórias que os romances contam se assemelham, pois falam de protagonistas de origem rural que se apaixonam pela leitura e vivem no meio universitário, ainda que de forma diferentes: o romance americano é narrado em terceira pessoa e seu personagem principal, que dá nome ao livro, é um aluno e professor; o brasileiro é escrito em primeira pessoa, narrado por Justino Vieira, ex-secretário de uma Faculdade de Mitologia.

824

Entretanto, o objetivo deste trabalho é analisar as personagens femininas das obras, em especial Edith, esposa de William Stoner, e Leopolda, cunhada e amante tardia de Justino. Pensamos que elas guardam uma importância singular nas narrativas, funcionando quase como personagens comuns, mas subvertendo algumas das relações de poder implícitas nos romances, principalmente as das expectativas impostas pelo patriarcado.

Iniciaremos discutindo o papel e a classificação de personagens do romance, principalmente a partir de E. M. Forster (apud CANDIDO, 2014) e James Wood (2012). Em seguida, repassaremos algumas das críticas que foram feitas às personagens femininas aqui estudadas para, finalmente, passarmos à nossa análise.

Utilizamos, na maior parte das vezes, a edição brasileira de *Stoner*. Entretanto, por vezes, discordamos da tradução. Nesses casos, fizemos nossa própria tradução e colocamos em nota de rodapé o original da versão americana.

NEM TÃO PLANO, NEM TÃO ESFÉRICO

O romancista e ensaísta britânico E. M. Forster costumava sustentar que os homens e mulheres teriam sua grande chance no romance, pois este estaria “embebido de humanidade” (apud WOOLF, 2018, p. 99). Esta tese se justifica por uma escolha entre o que ele chama de “vida” em contraste com a estética. Para ele, o objetivo último de um ou uma romancista não pode ser, portanto, a beleza, ainda que tenha que alcançá-la para não falhar.

1 Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: sergiomurilo.ea@hotmail.com.



Ao retratar o que é humano, o autor não pode deixar de trabalhar seus personagens² com maestria, já que é com eles que o leitor criará laços, seja de simpatia, de identificação ou até de desprezo. Ademais, é por meio deles que a trama se move, visto que, com suas ações e pensamentos, o enredo se desenrola. Para tanto, com o passar das páginas, dá-se uma sensação de conhecimento, ou descoberta, do caráter e da personalidade dos atores ficcionais.

Ainda que o leitor não esteja ciente de tal fato, esse conhecimento é completamente controlado pelo autor, pois ele só apresenta o que deseja apresentar, escondendo tudo o mais. De acordo com Anatol Rosenfeld:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (ROSENFELD, 2014, p. 35-6).

Assim, devemos interpretar a obra com o que temos, e analisamos o funcionamento de suas peças com o que nos é mostrado. Tendo isso em vista, E.M. Forster decidiu-se então a classificar os personagens de ficção em planos ou esféricos. Para ele:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos (humours)* no século XVII, e são por vezes chamados tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera (FORSTER apud CANDIDO, 2014, p. 62, grifos do autor).

825

Ou seja, os planos raramente são protagonistas de romances, pois geralmente são marcadas por uma única fala, um adorno em suas vestimentas ou uma característica física apenas, um grande nariz ou uma perna manca, por exemplo, funcionando como escape cômico muitas vezes. Vale notar ainda que, ao falar de “começo de uma curva em direção à esfera”, E. M. Forster insinua uma gradação entre suas duas classificações.

Já o esférico não é firmemente definido pelo romancista e ensaísta britânico, mas entende-se que é marcado por uma complexidade e profundidade maiores, principalmente em sua capacidade de nos arrebatar:

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, – traz a vida dentro das páginas de um livro (FORSTER apud CANDIDO, 2014, p. 63).

Se os personagens planos tendiam a ser “tipos e caricaturas”, os esféricos seriam “caracteres ou símbolos, tridimensionais e dinâmicos” (COUTINHO, 2015, p. 55).

Ora, se para E. M. Forster um romance deve ser “embebido de humanidade”, seus personagens devem ser predominantemente esféricos, exemplos da complexidade humana elaborados no decorrer da narrativa não só em seus protagonistas, mas também nos secundários.

2 Como bem aponta Afrânio Coutinho (2015, p.53), o uso do vocábulo personagem oscila entre o masculino e o feminino, mas a tendência para o emprego no masculino é mais forte. Optamos, portanto, por usá-lo no masculino, mas mantendo o feminino nas citações utilizadas.

James Wood discorda. Em sua opinião:

Creio que os romances tendem a falhar não quando os personagens são vívidos ou profundos o suficiente, e sim quando o romance em questão não nos ensina como nos adaptar a suas convenções, não desperta uma fome específica por seus personagens, por seu grau de realidade (WOOD, 2012, p. 105).

Na visão desse estudioso, a classificação de E. M. Forster “nos tiraniza – a nós leitores, romancistas e críticos – com um ideal impossível” (WOOD, 2012, p. 110). A ideia de que personagens podem ser iguais a pessoas de verdade em suas contradições e diversas facetas mais atrapalha do que ajuda o romance moderno. Ademais, não podemos dizer que alguns dos nossos conhecidos são um tanto quanto planos? Assim, Wood clama por uma vitória da literatura sobre a teoria: “O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquivava às regras que lhe são ditadas. E o personagem de romance é o próprio Houdini dessa excepcionalidade” (WOOD, 2012, p. 95). A mera classificação é um selo que pode obstruir uma crítica mais profunda do funcionamento dos personagens na narrativa, ignorando certos aspectos.

Passemos agora para uma revisão da fortuna crítica sobre as personagens femininas dos romances *Stoner*, de John Williams, e *Sob o peso das sombras*, de Francisco J. C. Dantas.

TIPO COMUM?

Nenhum dos dois romances estudados aqui tem uma fortuna crítica vasta. *Stoner*, publicado em 1965, só fez sucesso em 2011, com sua tradução para o francês e, logo em seguida, com novas edições por toda Europa, Israel e Estados Unidos da América. Já *Sob o peso das sombras* teve muito menos repercussão que os romances anteriores do mesmo autor, que já havia sido mencionado por nomes como Alfredo Bosi, José Paulo Paes e João Luís Lafetá. Selecionamos aqui, portanto, a crítica que se direciona diretamente às personagens femininas dos romances, especialmente à Edith, esposa do protagonista, no caso do romance estadunidense, e à Leopolda, cunhada e amor tardio do narrador-personagem, no caso do brasileiro.

Peter Cameron, em seu posfácio para o romance de John Williams, diz que:

Edith é um monstro; sua destrutividade e a antipatia que ela nutre por Stoner são quase dignas de uma novela, e é justamente esse elemento que torna tão tocante o último capítulo do livro, em que esse casal tão incompatível encontra, finalmente, alguma sintonia (CAMERON, 2015, p. 311).

É verdade que Cameron até enxerga um traço trágico na história de vida dessa personagem, sugerindo até a escrita de um romance apenas sobre ela. Mas a verdade é que este crítico analisa o funcionamento de Edith apenas como uma antagonista, responsável por diversos dos fracassos do seu marido. Esta linha de pensamento se aproxima bastante da de Thomas Lezy. Em sua dissertação de mestrado, ele diz:

A esposa de Stoner, Edith, ao contrário do próprio protagonista, nunca consegue descobrir os aspectos da vida que a definem. Ela é uma alma inquieta, sempre se transformando e, em última análise, nunca é capaz de encontrar um aspecto da vida que a defina e a estabeleça como um indivíduo único (LEZY, 2015, p. 56, tradução nossa)³.

³ No original: “Stoner’s wife Edith, unlike the protagonist himself, never succeeds in discovering the aspects in life that define her. She is a restless soul, always transforming herself, and is ultimately never able to find an aspect of life that defines and establishes herself as a unique individual”.



Para Lezy, sendo *Stoner* a história de um jovem homônimo de origem rural que se apaixona pela literatura, dedicando-se ao seu ensino até morrer, Edith se configuraria, portanto, como uma espécie de anti-Stoner, ou um Stoner-possível caso não houvesse encontrado a leitura. É o que ele chega próximo de afirmar quando diz que “ele [Stoner] é definido por sua paixão, enquanto ela continuamente altera sua identidade, lutando para encontrar alguma coisa autêntica” (LEZY, 2015, p. 57, tradução nossa)⁴.

O funcionamento de Edith como uma mera antítese do protagonista do romance chega a extremos com John McGahern, que além de tirar-lhe o nome, ainda a coloca como mais um exemplo que a literatura norte-americana tem a oferecer, dizendo:

A esposa de Stoner é *um tipo* que pode ser vislumbrado em muitos escritos americanos, através de sensibilidades tão diferentes como O’Neil, Tennessee Williams, Faulkner, Scott Fitzgerald – bonitas, instáveis, educadas para observar as superfícies de uma sociedade privilegiada e protegida [...] (MCGAHERN, 2006, p. ix, tradução e grifos nossos)⁵.

Vê-se que, ao reduzir Edith a apenas um tipo ou a uma característica, tende-se a classificá-la como personagem plana, ignorando suas complexidades e reduzindo seu funcionamento a um antagonismo raso.

Já Leopolda tem uma crítica mais justa. Ela é irmã de Damarina, falecida esposa de Justino Vieira, narrador-personagem de *Sob o peso das sombras*, e se muda para casa dele no intuito de ajudá-lo com sua enfermidade, o câncer. Para Dal Farra⁶, este auxílio se configura de maneira um tanto peculiar:

O ofício que desempenha então [...], e que poderia ser dito caritativo, parece, no entanto, esconder uma anormalidade que se sustenta num gozo oculto: o da perspectiva de poder, mais tarde, encomendar os funerais, o de reger com impassível tranquilidade o ritual de desencarnação daqueles que tão misericordiosamente acompanha (DAL FARRA, 2012, p. 52).

827

Diferentemente de Edith, o funcionamento de Leopolda na narrativa é percebido em toda sua complexidade, intrincado com as relações de poder presentes na obra, inclusive as do patriarcado. É claro que, publicado quase quarenta anos depois do *Stoner*, *Sob o peso das sombras* carrega as marcas de seu tempo, e assim, como bem aponta Andrade (2010, p. 45), “a coragem e a presteza de Leopolda configuram a determinação da mulher do século XX”.

Esta é, aliás, uma característica recorrente na obra de Francisco J. C. Dantas. No doutorado, concluído em 1990, este autor escreveu a tese *A mulher no romance de Eça de Queiroz*, o que já mostra um interesse nas questões de gênero e do feminino. De fato, ao estudar a produção teórica e ficcional do romancista sergipano, Sidiney Menezes Gerônimo⁷ (2008, p. 123) conclui que “tudo na obra de Francisco Dantas aponta para um mundo cujas tradições vão sendo alteradas e a mais dramática dessas alterações parece ser a perda de poder pela figura tradicional do patriarca”. Dessa forma, ainda que retrate a realidade nordestina do final do século XX, os romances de Dantas colocam em foco analítico as relações de gênero sobre os valores tipicamente patriarcais.

4 No original: “He is defined by his passion, whereas she continuously alters her identity, struggling to find something authentic.”.

5 No original: “Stoner’s wife is a type that can be glimpsed in much American writing, through such different sensibilities as O’Neil, Tennessee Williams, Faulkner, Scott Fitzgerald – beautiful, unstable, educated to observe the surfaces of a privileged and protected society [...]”.

6 Maria Lúcia Dal Farra, poeta vencedora do prêmio Jabuti, é esposa de Francisco J. C. Dantas.

7 Sidiney Menezes Gerônimo, em sua dissertação, debruçou-se apenas sobre os romances *Coivara da memória* (1991), *Os desvalidos* (1993) e *Cartilha do silêncio* (1997).

Passemos agora para nossa análise, na qual mostraremos de que forma Edith e Leopolda parecem se conformar aos papéis que lhe são impostos apenas para transgredir as relações de poder esperadas, cada uma ao seu modo.

EDITH E LEOPOLDA: HEROÍNAS TRÁGICAS OU VILÃS EGOCÊNTRICAS?

Edith Elaine Bostwick é uma filha de banqueiro de St. Louis que acabara de concluir seu curso em um colégio particular para mulheres e, enquanto esperava a data de sua “Grand Tour pela Europa” (WILLIAMS, 2015, p. 56), passava alguns dias com sua tia em Columbia. Ela conhece William Stoner em uma festa da Universidade, e é descrita como uma jovem que “tinha um rosto longo e delicado e sorria para os outros em volta, e seus dedos esguios, quase frágeis, manuseavam habilmente bule e xícaras” (WILLIAMS, 2015, p. 55). Desde esse primeiro contato que as incompatibilidades entre Stoner e Edith tornam-se claras. Aos 20 anos, ela fora à ópera, visitara museus, tocava piano e tivera todo o luxo que o dinheiro podia comprar; ele, depois de sua juventude trabalhando na humilde fazenda dos pais, tornara-se um professor universitário.

As conversas dos dois não ajudam a sanar as primeiras impressões. Os encontros parecem acontecer mais por uma insistência dele do que por desejo dela. Os diálogos são confusos, marcados por silêncios desconfortáveis e ruídos de comunicação inexplicáveis. Ainda assim, William Stoner descobre um pouco mais sobre o passado dela:

[Edith] foi educada sobre a premissa de que seria protegida de eventos torpes que a vida poderia empurrar em sua direção, e sobre a premissa de que ela não tinha outro dever que o de ser um gracioso e prendado acessório, já que pertencia a uma classe social e econômica para a qual a proteção era quase uma obrigação sagrada [...].

Seu treinamento moral, tanto nas escolas quanto em casa, fora negativo em sua natureza, proibitivo em sua intenção, e quase inteiramente sexual. A sexualidade, entretanto, era indireta e alusiva; portanto, impregnava cada outro aspecto de sua educação, que recebia boa parte de sua energia precisamente daquela força moral tácita e regressiva. Edith só sabia que iria ter deveres para com o seu marido e família, e que deveria cumpri-los (WILLIAMS, 2006, p. 54, tradução nossa)⁸.

Instruída a aceitar o papel que lhe cabia na sociedade, Edith era incapaz de frustrar as expectativas que lhes depositavam. Assim, quase que por obrigação, ela aceita os convites de Stoner e até seu pedido de casamento, cancelando sua viagem pela Europa. Desde que estivesse protegida, ela estaria disposta a cumprir seus supostos deveres.

Entretanto, desde a lua de mel que o matrimônio se mostra um fracasso. Já na primeira noite que passam juntos, Edith demonstra tamanha aversão a seu marido que chega a “vomitar com violência e angústia” (WILLIAMS, 2015, p. 81). Logo depois, ela retorna para a cama, culpando o álcool. Este será, aliás, o tom da relação entre os dois. Quando a casa, a situação financeira, a vida conjugal e até a filha dos dois, Grace, frustram Edith, ela não se mostra triste ou ranzinza, escondendo-se atrás de uma máscara de normalidade.

8 No original: “She was educated upon the premise that she would be protected from the gross events that life might thrust in her way, and upon the premise that she had no other duty than to be a graceful and accomplished accessory to that protection, since she belonged to a social and economic class to which protection was an almost sacred obligation [...].”

Her moral training, both at the schools she attended and at home, was negative in nature, prohibitive in intent, and almost entirely sexual. The sexuality, however, was indirect and unknowledge; therefore it suffused every other part of her education, which received most of its energy from recessive and unspoken moral force. She learned that she would have duties toward her husband and family and that she must fulfil them” (WILLIAMS, 2006, p. 54, grifos nosso). Discordamos da tradução da Rádio Londres, especialmente nos trechos grifados, em que optou-se por: “Seu treinamento moral, tanto nas escolas quanto em casa, fora proibitivo nos modos e coercitivo nos intentos, e quase inteiramente ausente a respeito do sexo” (WILLIAMS, 2015, p. 62, grifos nosso), que é o oposto do que diz o original.



É só com o suicídio do pai que Edith parece se livrar um pouco das amarras das expectativas alheias. A partir daí, ela procura diversas atividades para se dedicar: moda, piano, artes plásticas e vida social da filha. Em cada uma ela se devota intensamente, mas apenas por um curto período de tempo. Daí decorrem as duas cenas de mais antagonismo com seu esposo.

Na primeira, Edith retira Grace do escritório de Stoner dizendo que a criança estava perturbando o trabalho dele. A partir deste episódio, a convivência entre pai e filha será cada vez mais espaçada, quase inexistente até que ela se mude. As palavras de Edith marcam o triângulo familiar: “Esta criança [Grace] ultimamente tem tido liberdade demais. Não é natural que ela seja tão quieta, tão retraída. Ela tem ficado muito sozinha. Devia ser mais ativa, brincar com crianças da idade dela. Você [Stoner] não percebe quanto ela tem sido infeliz?” (WILLIAMS, 2015, p. 135). De fato, a mãe compra novos brinquedos, roupas e até convida amigos para brincar junto com a filha, mas a relação com o pai jamais será refeita.

Na segunda, com o intuito de arranjar um espaço para pintar e esculpir, Edith tira todas as coisas do escritório do esposo, dando-lhe, em troca, uma “varanda envidraçada nos fundos da casa” que, mais longe da sala, lhe daria “maior tranquilidade para fazer o seu trabalho” (WILLIAMS, 2015, p. 139). O escritório, modelado lenta e atenciosamente por ele, era-lhe extremamente caro, mas ele não comunica isso a ela.

A verdade é que as ações de Edith dificilmente podem ser julgadas como boas ou justas. Mas daí a fazê-la uma mera vilã é aplanar a personagem e ignorar suas interessantes complexidades e contradições visando enaltecer um protagonista apático, que se nega a agir ou lutar pelo que deseja. Entendendo a educação que ela teve e seus horizontes, é fácil ver o traço trágico dessa personagem e entender a influência das expectativas e das relações de poder patriarcais da época nela.

Também Leopolda sofre com as expectativas patriarcais em *Sob o peso das sombras*. Irmã da falecida esposa de Justino Vieira, Damarina, ela se muda para a casa deste para ajudá-lo com sua enfermidade. Logo no início do romance ficamos sabendo que, apesar de cunhada, ele sempre a desejou. É só perto do desfecho que escutamos a versão dela dessa relação: “Você gostava de mim! Estava escrito nos seus olhos! Mas terminou casando com Damarina. E por quê? Me diga! Somente por que ela insistiu e o cantou!” (DANTAS, 2004, p. 270). O acerto de contas continua, mesmo com Justino incapaz de esconder o nervosismo: “você sempre foi um frouxo, Justino! Um machista impostor! Me queria como fêmea, contanto que salvasse as aparências” (DANTAS, 2004, p. 271).

É só aí que o leitor tem acesso ao outro lado da moeda. Até este ponto, Justino narrava a história de uma cunhada que escolhia se manter distante, orgulhosa e sozinha apesar das ofertas de ajuda. E quando ela, já morando em sua casa, passa a administrar os remédios, as finanças e até a arrumação da moradia, é vítima de suspeitas que acabam se mostrando infundadas. O mesmo acontece depois que eles dormem juntos – por iniciativa dela, e não dele – e os ciúmes de Justino passam a atacar.

O final desta relação é um ponto crucial da narrativa. Leopolda pede a Justino um seguro de vida a seu favor, e ele aquiesce imediatamente. Em seguida, as paranoias o atacam. Inicialmente, ele ficara grato por ter encontrado um modo de retribuí-la pelo auxílio, mas logo depois passa a questionar-se sobre as intenções dela:

É bem possível que Leopolda, todo esse tempo, estivesse manejando a minha piedade. [...] Como o destino lhe fora cruel. E, pra se apresentar como vítima, escolheu a hora exata. Um momento irrevogável! Em que me acho encurralado, não posso mover um dedo, ou dar um passo para trás (DANTAS, 2004, p. 340).

A certeza nunca vem. Ele continua a se questionar se estaria apenas “recaindo na velha mesquinharía” (DANTAS, 2004, p. 340) ou se havia idealizado sua amada. Com o tempo, suas inquietações se tranquilizam,

até que Leopolda aparece com uma jovem enfermeira, Agripina, que lhe substituiria nos cuidados. Desesperado, Justino ainda a questiona, no que recebe a mais lacônica das respostas:

- E a gente, como é que fica?
- É muito simples. – Juntou os calcanhares e espetou o indicador da mão direita para um lado. – Você lá.
- Estalou a letra *a*. – E eu cá. – Estalou de novo a mesma vogal aberta, movendo o dedo como se furasse o ar do lado oposto (DANTAS, 2004, p. 358, grifos do autor).

Mais uma vez, a conclusão de nossa análise não é a de que Leopolda é uma heroína. Apenas pensamos que ela não é uma mera vilã que se aproveitou do protagonista em seu momento de fraqueza. Assim como Edith, em *Stoner*, a personagem de *Sob o peso das sombras* é afetada pela covardia e apatia do protagonista, e, quando age conforme seus desejos e ambições, não pode ser aplainada como uma simples antagonista, ignorando todos as suas outras características e os diversos aspectos do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edith e Leopolda são duas personagens complexas, multifacetadas e trágicas. Longe de serem personagens tipo, como quis McGahern, pensamos que elas merecem análises mais aprofundadas, principalmente relacionando seus comportamentos com a cultura patriarcal de suas respectivas épocas e locais.

No caso de Edith, não se pode diminuí-la para exaltar o protagonista do romance. Afinal de contas,

830

Indiscutivelmente sua vida é tão trágica quanto a de Stoner. Ela se conforma com o que a sociedade estabelece como desejável, sendo uma desejável filha, esposa e mãe, esperando que isso lhe traga paz de espírito, mas faz exatamente o oposto (LEZY, 2015, p. 57, tradução nossa)⁹.

Assim, William Stoner, já em seu leito de morte, estabelece “uma intimidade parecida com o começo de um novo amor” e pensa: “se eu a tivesse amado mais” (WILLIAMS, 2015, p. 299). A tragédia para o casal se deu mais por uma inabilidade em lidar com as desavenças e incompatibilidades demonstradas desde o início do que propriamente por ação direta de uma das partes. Vale ressaltar, por exemplo, que mesmo quando ele teve um caso de amor com uma aluna, ela, apesar de demonstrar ter conhecimento do fato, resolveu não atrapalhar a relação.

Já no caso de Leopolda, as análises devem levar em conta que o narrador-personagem Justino não é confiável. Passamos todo o romance acompanhado as suas mudanças de opiniões e diferentes conclusões sobre um mesmo tema. Assim, ao cogitar os possíveis porquês da decisão de Leopolda em partir, descobrimos que em sua última visita ao hospital, ele “apalpara os seios da enfermeira”, que reagira dizendo: “– Seu velho devasso! Tarado! Vou contar tudinho a dona Leopolda!” (DANTAS, 2004, p. 359). Se o autor “dirige nosso ‘olhar’”, como fala o Anatol Rosenfeld (2014, p. 35), neste caso é o personagem que só nos conta o que lhe é conveniente e no momento propício.

Olhando para o nordeste da segunda metade do século XX, Francisco J. C. Dantas não faz apenas um retrato do que vê. Antes, em seus romances, ele interpreta o real com lentes de um intelectual preocupado com o papel da mulher na sociedade e na literatura moderna:

⁹ No original: “Arguably her life is as tragic as Stoner’s. She conforms to what society sets forth as desirable, being a desirable daughter, wife and a mother, hoping it will bring her peace of mind, but it does the exact opposite”.



Referindo-se a um contexto social em que os ideais de feminilidade e de masculinidade passavam por transformações, o romancista dramatiza os comportamentos femininos e masculinos, dando a eles uma orientação que põe em cheque os valores e as práticas das relações de gênero ortodoxamente patriarcais (GERÔNIMO, 2008, p. 121-2).

Cabe à crítica literária resgatar personagens como Edith e Leopolda mediante análises que, fugindo das ideias de plano, abarquem toda a humanidade com que foram retratadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. *A memória na ficção de Francisco Dantas: cenas da narrativa e do narrador pós-moderno*. 2010. Dissertação [Mestrado em Estudos da Linguagem e Ensino] – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CAMERON, Peter. Posfácio. In: WILLIAMS, John. *Stoner*. Trad. Marcos Maffei. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: ____ [et al.]. *A Personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. As artes & ofícios nos romances de Francisco J. C. Dantas. *Moderna språk*. 2012. p. 47-64.

DANTAS, Francisco J. C.. *Sob o peso das sombras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

GERÔNIMO, Sidney Menezes. *Lavoura de delícias: visibilidades de gênero nos romances de Francisco J. C. Dantas*. São Cristóvão, 2008. Dissertação [Mestrado em Sociologia] – Núcleo de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Sergipe, 2008.

LEZY, Thomas. *How Existentialism Affects Generic Tradition in the Fiction of John Williams*. 2015. Dissertação [Mestrado em Linguística e Literatura] – Faculteit Letteren & Wijsbegeerte, Universiteit Gent, Gante, 2015.

MCGAHERN, John. Introduction. In: WILLIAMS, John. *Stoner*. New York: New York Review Books, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: ____ [et al.]. *A Personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILLIAMS, John. *Stoner*. New York: New York Review Books, 2006.

WILLIAMS, John. *Stoner*. Trad. Marcos Maffei. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

ENTRE PATHOS E POTÊNCIA – RECEPÇÃO DE ARIADNE EM HILDA HILST E FRIEDRICH NIETZSCHE

Sofia Barral Lima Felipe da Silva¹

Luise Frenkel²

INTRODUÇÃO

O livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001), de Hilda Hilst, faz parte de um período conhecido por sua produção tardia de prosa, fato que pode também indicar uma visão da apreensão da realidade em que o fazer poético é o cume da produção filosófica. Isso porque, como enfatizado por Alcir Pécora ao apresentar o título, esse “é o primeiro livro de poesia posterior ao jorro dramático e ao início já maduro dos livros de prosa – e isto afetou seus versos” (PÉCORA, 2003, p. 12).

Do outro lado, os *Ditirambos de Dionísio* também são fruto da obra tardia de Nietzsche (escritos em 1888, apenas dois anos antes de sua morte), quando o autor completava suas obras a respeito da transvaloração de todos os valores (RUBIRA, 2012). Esse conjunto de poemas do filósofo alemão é peça-chave nas críticas à sua obra que denunciam nela a misoginia do autor que nega a Ariadne qualquer capacidade emancipatória ou criativa (GANE, 1992).

832

Pesquisar o diálogo que se supõe entre os *Ditirambos de Dionísio*, de Friedrich Nietzsche e *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, de Hilda Hilst, nos faz refletir sobre o impacto que as referências de ambos os autores exercem sobre o fazer literário. E aqui se percebe que há também uma fenda aberta convidando a pensar a recepção dos clássicos na contemporaneidade. A constante intertextualidade que se constrói com Homero, Hesíodo, Virgílio e seus pares da Antiguidade no hoje, poderia ser explicada de algum modo totalizante? A priori, prefere-se utilizar um contundente não. Mas nos contextos distintos dos escritores aqui estudados, é importante notar o que os coloca nesse diálogo. Isso porque, o peso das ideias que Nietzsche propagou para nossa sociedade se reflete na escrita que recorta e desvela o que a cultura brasileira pós-industrialização se tornou em Hilda.

É categórico, então, compreender a influência que a recepção dos clássicos exerce sobre esses autores, quando se pretende compreender como a interdisciplinaridade é trabalhada pela autora brasileira, que bebe não só de outras ficções, como se alimenta de filosofia para fortalecer seu labor criativo.

A que passo a apropriação da voz feminina na autoria masculina consegue de fato potencializar suas vozes? Quanto dessa tentativa se esvai na poética de Nietzsche e qual poder ganha sob a escrita de Hilda Hilst? Essas são algumas questões que se pretende averiguar no presente estudo. É importante notar que aqui se encontram análises primárias de uma pesquisa que teve início no outono desse mesmo ano de 2019. Ao participar do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura com escrita ainda em gestação é a de colocar em diálogo as ideias angariadas pelas leituras feitas até o presente momento. Mas muito além, procura-se o diálogo com o grupo que ouve estas linhas.

1 Especialista em Gestão e Engenharia de Produtos e Serviços pelo Programa de Educação Continuada, pela POLI – USP. Atualmente cursa bacharelado em Letras pela mesma universidade.

2 Professora orientadora. USP.



A (NÃO) ESCUTA ENUNCIATIVA

O diálogo entre Hilda Hilst e Friedrich Nietzsche é percebido, entre outras passagens, naquela posterior ao poema *Lamento de Ariadne*. Nietzsche então apresenta Dionísio aparecendo após um relâmpago, em “beleza esmeralda”. Este assim a responde:

Sê prudente, Ariadne! ...
Tens pequenas orelhas, tens minhas orelhas:
Põe aí uma palavra sensata!
Não é preciso primeiro odiarmo-nos, para nos amar?
(...)
Sou teu labirinto (NIETZSCHE, 2016, p. 120).

O deus do vinho e do teatro aqui destila sua soberba. Se o labirinto liga Ariadne a seu passado com Teseu, também parece aludir às palavras orelhas e ouvidos (no texto original alemão, o termo usado *ohren* tem os dois significados). Assim, pequenas orelhas poderiam aqui aludir à delicadeza de seus traços, enquanto na oração seguinte (“Tens pequenas orelhas, tens minhas orelhas”), a tradução ideal seria “tens meus ouvidos”, acenando para o fato de que ele se oferece a escutá-la. Porém, esperando não ouvir suas lamúrias (uma referência ao já citado poema que antecede essa fala).

Quando Dionísio diz ser labirinto de Ariadne, pode-se interpretar o trecho de, pelo menos, dois modos. Por um lado, ao mesmo tempo que ele a faz se perder de amor, é importante lembrar do mito de Teseu e do Minotauro. Aqui o filósofo se refere ao famoso labirinto em que Ariadne salva seu primeiro consorte com um novelo de lã que lhe permite se guiar para fora do labirinto, e que pode remeter à ideia de eterno retorno, desenvolvida por Nietzsche filosoficamente em *Assim Falava Zaratustra* (RUBIRA, 2012). Há também um outro ângulo, que se relaciona à ideia do labirinto como o centro do equilíbrio em nosso corpo, como se Dionísio fosse sua fonte de sensatez.

Por sua vez, a Ariana de Hilda parece responder à fala de Dionísio (de Friedrich) em um tom diferente, que transgride o *ethos* discursivo. Isso porque, enquanto o escritor traz uma figura feminina de natureza submissa – ou, se lida pelo viés do eterno retorno, ele parece aconselhá-la no sentido da imanência –, a autora constrói uma Ariadne (a chamando Ariana) que percebe seu papel como poeta, enunciadora e, portanto, capaz de dirigir a própria trama. Desse modo, a voz que em geral seria calada, é a que chama o olhar do público. Ariana deseja e espera, sim, mas antes disso, utiliza esse *pathos* amoroso como força a princípio destruidora, em potência criadora. Remetendo-nos à segunda parte do poema de Hilst, vemos:

Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo,
Dionísio,
É que move o grande corpo teu (HILST, 2001, p. 60).

Seu espaço de amante é também o daquela que toma uma posição ativa em materializar seu sentimento em canto. Como que afrontando aquele Dionísio nietzschiano que lhe disse que seus ouvidos são os dela, ela responde que se ele tem corpo, é porque seu canto o fez existir.

Percebe-se então nas falas do casal, distanciado pelos anos que separam as publicações alemã e brasileira, um espaço de escuta enunciativa. Uma fenda é aberta no texto nietzschiano quando Dionísio diz

que Ariadne “tem suas orelhas” (ou ouvidos, em nossa tradução). A Ariana brasileira parece responder a esse chamado. No instante em que Hilda reconstrói a persona da consorte dionisiaca, a *persona loquens* do texto se direciona à um Dionísio omissivo, que não vem ao seu encontro. Remetera-se aqui a esse Dionísio nietzschiano que revoga a fala da amante ao espaço da “lamúria”, como classifica seu canto?

PRIMEIROS DESENLACES

O poema *Ode descontínua e remota, para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, que é dividido em dez cantos. Nesse primeiro momento, enfatiza-se seu segundo canto, abaixo transcrito. No entanto, em alguns momentos, já são trazidos outros trechos descontínuos e remotos de outras partes da obra. Assim sendo, esses outros excertos terão a função de dialogar com essa primeira leitura do Canto II.

Canto II
Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus (HILST, 2001, p. 60).

834

O título da ode reverbera logo no primeiro verso do canto. Ao iniciar com a conjunção explicativa “porque”, Hilda se transborda de uma página à outra, de um verso a outro. A técnica de *enjambement* é mais um traço que transforma este em um texto performático, uma vez que a linha deixa de ser o limite sintático de cada verso e o que seria o fim de um canto, na verdade desemboca no próximo, como um fio de Ariana, que vai conduzindo o leitor nesse labirinto poético.

A pontuação, mais comumente usada na prosa, é o que a autora aqui traz para tentar, citando Zumthor, “atravessar as palavras (...) que resistem, por sua espessura” (2007, p. 77). A intervenção da pontuação incita o leitor a pensar na inevitável entonação que vai escorregando, correndo, pausando o texto, rasgando-o para além dos limites da linha. Ou seja, um texto performático que convida seu receptor - *tu* a se tornar parte do locutor - *eu*, trazendo um viés enunciativo próprio da literatura clássica, à contemporaneidade.

Outro autor a investigar a questão é Henri Meschonnic (2006). Ao tratar de textos antigos editados para reimpressão, o teórico francês aborda a “racionalidade do escrito” como um fator que levou a contemporaneidade a ignorar o sentido da oralidade do texto que a pontuação oferece. Conceituando o ritmo como “uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo (...)” (MESCHONNIC, 2006, p. 17), o autor relaciona tais caracteres à rítmica do poema.

Nesse sentido, é interessante observar que em todos os cantos da ode de Hilda Hilst, o consorte de Ariana tem seu nome sempre emoldurado entre vírgulas. Ao dizer, por exemplo, “Tu sabes, Dionísio, / Que a teu lado te amando” (HILST, 2003, p. 60), a voz do poema busca os ouvidos de seu amado.

Dionísio, vocativo dessa elegia moderna, só é citado sem ser evocado quando a enunciadora do poema dialoga com sua estrela, Sirius, no “Canto VI”:

E fingindo altivez digo à minha estrela
(...)



Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior (HILST, 2003, p. 64).

Cabe também sublinhar nos poemas de Hilda a maneira como a voz da personagem assume o papel de um poeta, rapsodo ou aedo grego arcaico ou clássico. Cria-se na narrativa uma metaliteratura sobre a capacidade da enunciação da poesia presentificar seu conteúdo, como se percebe na leitura de Claude Calame (1997), que analisa a ode como poesia ritual, falando do sujeito que canta o mito e de sua função-executante. O fato de produzir um poema que pretende ser cantado o torna rito que corporifica a enunciação, aproximando o público da obra cantada. Na leitura de Zumthor, reitera-se tal noção, afirmando que poesia e performance “aspiram à qualidade de rito” (2007, p.45). E pensar a ode como poesia ritual, uma vez que é composta para ser cantada, leva também a pensar em uma escrita que se fundamenta na recepção, que não vê sua estrutura levada à cabo se não na performance do leitor.

Além do rito, recupera-se também a noção de uma atuação do enunciador. Conforme Maingueneau desenvolve, citando inclusive Michel de Certeau, o texto quando lido é interiorizado, traz o corpo para a função leitor. E a partir da enunciação do poema, que idealmente deve ser feito seguindo uma musicalidade, respeitando seu ritmo, o poema gera, para além das “quatro instâncias do texto literário”, citada por Paul Zumthor (2007, p. 22), uma nova esfera, a do público, ou do ouvinte da performance. Quando a autora pediu a Zeca Baleiro (2005) que musicasse a ode aqui apresentada, já pressupunha então um outro suporte para seu *logos*. A intenção de vocalizar sua *phoné semantiké*, alude à característica dos sons que Adriana Cavarero (2011) explicita como *devir*, que em Hilda se pode falar de um *devir* do *pathos* amoroso.

Como Cavarero (2011) explica, diferente do visível, o audível se coloca como efêmero que nos invade. Coloca o sujeito em situação passiva em relação ao mundo de sentidos que o cerca. Por um momento, o amor de Ariana se expande ao outro que a escuta. E ao propor que diversas cantoras interpretassem os vários cantos da ode, Baleiro (2005) expande esse *logos* para um *devir* feminino multifacetado. A *phoné semantiké* de mulheres que são atravessadas por uma tradição de amar e ser deixada, mas que não sucumbem. Pelo contrário, transformam esse encontro em potência.

E seu fio nos conduz adiante: “teu corpo existe porque o meu/ sempre existiu cantando. Meu corpo,/ Dionísio,/ é que move o grande corpo teu” (HILST, 2003, p. 60). Porque esse espaço de quem ama é daquele que toma uma posição ativa em materializar seu sentimento em canto. Ariana, como que prenunciando o fim da presença ao despertar, ainda assim sabe que mesmo em sonho, esse é um bom encontro, do eu enunciador com o tu imaginário desse receptor mítico, dêitico, Dionísio. E como observou Spinoza (2009), esse “afetar e ser afetado” dos bons encontros, é o que gera a potência.

Potência que Hilda-Ariana cria também nessa narrativa de encontro entre mítico e real, enunciador e receptor, em sua função-executante de revolucionária e libertária “aeda”, que constrói seu próprio destino de amante. Mas diferente daquele texto enunciado na Antiguidade, que Auerbach define como sendo aquela que preenche toda a cena, que não permite ao interlocutor desdobrar a narrativa em outros planos – também pudera, em *Mimeses*, fala-se de literatura épica e aqui, Hilst trabalha a forma elegíaca do poema. Hilda constrói um texto poroso, deixando lacunas que permitem que a consciência do receptor recrie as vozes da ode dentro de si.

Hilda, por diversas vezes, falou da ênfase nas palavras em seu labor literário. Por isso, como ela mesmo afirma, o léxico se conecta com a estética em sua obra:

Eu acho que, para o poeta, o escritor, o artista, a primeira coisa que vem é uma vontade de beleza. Uma nostalgia talvez de uma beleza que você conheceu, uma beleza perdida, uma luz. E vêm também as diferenças de paixões, a volúpia das palavras. Eu gosto das palavras. Eu tenho uma relação afetiva com as palavras, sensorial. Tem palavras que deixam você com a boca cheia d’água (HILST, 1987, *apud*: DINIZ, 2013, p. 96).

No discurso transcrito acima, vê-se uma sequência de figuras de linguagem traduzir em imagens literárias os sentimentos de Hilst – sua fala alude à sua própria obra. E nesse sentido é possível perceber alguns aspectos em comum com Octávio Paz (1982), que ao escrever *O arco e a lira* trouxe à tona fortes considerações a respeito da imagem e do ritmo na composição poética. Assim como na fala de Hilda apresentada acima, da obra se pode depreender que a imagem poética faz com que, por meio da linguagem, a percepção humana apreenda sentidos.

Mais do que descritiva, a linguagem deve suscitar sentimentos e sensações: “o verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. (...) Recria, revive nossa experiência do real” (PAZ, 1982, p. 132). São muitas as imagens que a “Ode descontínua e remota para flauta e oboé” trazem ao leitor. E há que se delinear algumas importantes cenas que se desenham no imaginário daquele/a que a lê, da altivez da poeta, que mais do que amar, se preocupa em criar. Em primeiro lugar, é preciso se atentar a própria imagem da narradora dos cantos. Em uma recepção-exortação dos textos da Antiguidade Clássica, Hilst retoma a figura mitológica de Ariadne.

A autora constrói uma Ariadne (aqui chamada Ariana) que percebe seu papel como poeta, enunciador e, portanto, capaz de dirigir a própria trama. Desse modo, a voz que em geral seria calada, é a que chama o olhar do público. Ariana deseja e espera, sim, mas antes disso, utiliza esse *pathos* amoroso como força a princípio destruidora, em potência criadora. Remetendo à segunda parte do poema de Hilst, vê-se:

Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu (HILST, p. 60).

836

Seu espaço de amante é também o daquela que toma uma posição ativa em materializar seu sentimento em canto. Como que afrontando aquele Dionísio que a abandona, ela responde que se ele tem corpo, é porque seu canto o fez existir.

Embora esta análise ressalte o Canto II, é interessante notar que em três dos dez cantos (III, VI e VII), o *topos* “casa” é registrado com a letra inicial maiúscula. Os versos são: “A minha Casa é guardiã do meu corpo”, “Ainda que eu grite à Casa que só existo/ Para sorver a água da tua boca”, “A minha Casa, Dionísio, te lamenta”, “Três luas percorro a Casa, a minha”. Nesse jogo, Hilda parece transmutar a morada em sujeito, dando-lhe função de guardar seu eu, como uma carapaça para a amante. Nesse sentido, trazer tal imagem à tona ajuda ainda a compreender um pouco melhor a mulher construída no poema. Aqui, vale recordar as palavras de Bachelard, ao falar do espaço poético da casa e sua imagem:

Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí ‘alojados’. Inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas (BACHELARD, 1993, p.197).

Retomando o novelo de Ariana, esse corpo que ora é transitado como Casa, se coloca nu no “Canto II”, para chegar ao mais profundo desta mulher: sua vida secreta (verso 2). Aqui o sujeito se desvencilha das extremidades que o cerceiam para chegar ao seu mais íntimo. A “aeda” aqui abre as portas para deixar conhecer sua alma. E quando finaliza o poema com “Ainda que tu me vejas extrema e/ suplicante/ Quando amanheces e me dizes adeus”, nos entrega sua chave.



À GUIA DE UMA TRAGÉDIA ANUNCIADA

Tomando a intertextualidade própria ao solo da literatura comparada como fertilizante para as sementes que aqui se plantam, vê-se necessário uma leitura que alinhava poética a filosofia. A recepção da mitologia clássica, por ambos os autores tratados, se dá pelos dois cernes e, portanto, seria fazer deste um estudo frágil se não se colhessem seus frutos.

Luiz Rubira (2012) retoma a leitura cosmológica de Scarlett Marton (1994) para apresentar como o princípio *do eterno retorno do mesmo* é apresentado nos poemas Ditirambos de Dionísio (NIETZSCHE, 2016). Através da leitura da obra *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude* (2005), está sendo possível compreender a leitura dos pesquisadores brasileiros, para que se possa desenhar mais diálogos possíveis entre Dionísio e Ariadne. Além disso, a partir desse enredo que aponta para a fase filológica que o próprio Nietzsche retoma em seus trabalhos finais, percebe-se duas construções de Ariana e Ariadne passíveis de análise que coloque o texto de Hilda como uma resposta ao do escritor alemão.

REFERÊNCIAS³

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALEIRO, Zeca. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé – De Ariana para Dionísio*. Vários intérpretes. São Paulo: Saravá Discos, c2005. 1 CD.
- CALAME, Claude. "Entre narrativa heroica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito". *Letras Clássicas*. São Paulo: Humanitas, 1997.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: Enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARTON, S. *O eterno retorno do mesmo – tese cosmológica ou imperativo ético? In: TÜRCKE, C. (Org.). Nietzsche: uma provocação*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: maldição ao cristianismo / Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- RUBIRA, Luís. *A afirmação trágica do eterno retorno nos Ditirambos de Dioniso*. In: *Cadernos Nietzsche [online]*, v. 30, p. 183-219, 2012. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/artigo81.pdf>. Acesso em: 19 maio 2019.
- SPINOZA. Parte III – A origem e a natureza dos afetos. In: _____. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3 A autora teve acesso a algumas das obras em formato .pdf e .azw3 (e-book), sendo possível encontrar pequenas variações na numeração de página apresentada ao longo do trabalho e nas edições físicas. São elas: *Mimesis* (AUERBACH, 1976), *A poética do espaço* (BACHELARD, 1993), *Fico besta quando me entendem* (DINIZ, 2013), *O arco e a lira* (PAZ, 1982) e *Vozes plurais* (CAVARERO, 2013).

O POEMA “AS AMAZONAS” DE HELENA PARENTE CUNHA EM INTERFACE COM A LEITURA CINEMATOGRAFICA DO FILME *TAINÁ, UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA*

Soraya Souza de Carvalho¹

INTRODUÇÃO

A tese que será defendida no presente artigo tem como lócus analítico o poema “As Amazonas” contido no livro *Impregnações na floresta, poemas amazônicos*, da escritora contemporânea Helena Parente Cunha (2013, p. 73-77), autora também de *Uma leitura de Cassiano Ricardo*(1979); *O lírico e o o trágico em Leopardi*(1980); *Mulheres inventadas 1: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*(1977); *Desafiando o cânone, aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia-anos 70/80* (1999). Obras poéticas: *Corpo no cerco*(1968); *Maramar*(1980); *Além de estar*(2000); *O outro lado do dia: poemas de uma viagem ao Japão*(1995); *Cantos e cantares*(2005). Contos: *Os provisórios*(1980); *Cem mentiras de verdade*(1985); *A casa e as casas*(1996); *Vento, ventania, vendaval*(1998). Romance: *Mulher no espelho* (1982); *As doze cores do vermelho*(1989); *Claras manhãs de Barra Clara*(2002).

838

Impregnações na floresta: poemas amazônicos(CUNHA, 2013), celebra uma viagem mística-ecológica pela Amazônia, resultando em uma viagem exterior e interior. O livro está dividido em duas partes: a primeira parte, caracterizada como “Impregnações no sentir”, descreve impressões sensoriais sobre a Amazônia, utilizando as palavras da autora: “trata-se de breves flashes de encantamento perante tanta grandiosidade”; a segunda parte do livro, denominada “Impregnações no olhar para ver”, apresenta poemas descritivo-narrativos sobre temas amazônicos, como o poema “Os rios dois” (p.69), que trata do encontro do rio Negro com o rio Solimões, além dos poemas “Vitória régia” (p. 71 e 72), “As Amazonas”(p. 73 a 77), “Na cabana do Pajé”(p. 78 a 82) e “De volta para Juremar”(p. 83 e 84), que, respectivamente, tratam dos temas abordados em seus títulos. Assim, a construção dialética estabelecida entre o poema descritivo-narrativo *As Amazonas* e a leitura fílmica da obra, *Tainá, uma aventura na Amazônia*, do produtor Pedro Carlos Rovai, fez-se sob a ótica do papel desempenhado pelas lendárias guerreiras amazonas_ segundo, Cristina Scheibe Wolff(apud PINSKY,2013,p 423-424), eram um grupo de índias guerreiras, mulheres altas, de pele clara e cabelos compridos, que lutavam nuas e viviam em tribos isoladas, sem homens; e, segundo a tradição oral indígena, para melhor manejar o arco e a flecha, chegavam a amputar o seio direito, abdicando de parte de sua feminilidade para poder guerrear.

AS AMAZONAS, UMA LEITURA MÍTICO-SIMBÓLICA

No livro *Impregnações na floresta, poemas amazônicos* a autora Helena Parente Cunha deixa claro tratar-se de uma viagem a título de conhecimento da Amazônia e que os poemas resultam de impressões do que vê e sente diante da “Amazônia que habita o imaginário e a consciência de muitos de nós”. Dentre os poemas presentes na obra, nos deteremos especificamente no poema “As Amazonas”, abaixo transcrito na íntegra:

¹ Universidade federal de Sergipe (UFS)



As Amazonas
 Onde estão as Amazonas
 Que não trancaram os portais
 Contra a fúria de invasores?
 E não armaram emboscadas
 Para expulsar vendilhões?

Onde estão as Amazonas
 Que não salvaram a memóri
 Da cidade submergida?

Em qual recanto e desvão
 De caminhos submarinos
 Se quedaram recolhidos
 Os vetustos pergaminhos
 E os arquivos sobrevivivos Remanescentes de antes
 Do antecedente desígnio?

Onde estão as Amazonas
 Que não deixaram os relatos
 Daqueles tempos tão idos Aqueles tempos molhados
 Dissolvidos na enxurrada?

Onde o registro ficado
 Daquele tão tempo sido Vaga longínqua distância
 De nosso agora estar sendo?

Onde as aves onde as flores
 Afogadas nos jardins
 Que ainda repercutem
 Pelas esquinas das matas
 Sobrevivência do viço
 Na duração das sementes?

Em que página foi escrito
 O nome do Rei da cidade
 E o endereço do palácio
 Que a história não resguardou?

Onde estavam as Amazonas
 Guardiãs do Fogo Sagrado
 E defensoras dos muros
 Das muralhas e portões
 E das portas sempre abertas
 Nos cenários da cidade?

Onde ficaram selados
 Registros de lutas e guerras
 E dos tratados de paz
 E meandros do pensamento
 Dos cantos canções poemas
 E do lúgubre cantar de adeus





À ausente cidade afogada?

Quem nos dirá onde achar
Sob as camadas de areia
O verde reverberar
Do obelisco de esmeralda?

Onde estavam as amazonas
Que não acusaram o porquê
Da aluvião subitânea?

II

Em que matas margens de rios
Vivem agora as amazonas?
Em que pouso ou fortaleza
Se ocultaram

As destemidas guerreiras?

Nós vamos buscando seus rastros
Protetoras dos deuses das matas
Defensoras das deusas dos rios
Troncos e ramos e ninhos
Ainda guardam as ressonâncias
Do zunir das flechas
Furando o vento
Do tropel dos cavalos
Cavando o chão
Nas aladas correrias
Pelo intrincado da mata cerrada

Interdição ou comando
E destino ou maldição
Por aqui ninguém passará
Nem agora nem depois

Mas nós vamos prosseguir
Coladas no mesmo eco
E no vestígio dos passos
Gravados em pedra e terra
E nos resquícios dos indícios
Impregnados nas ramagens
E na memória escorregadia

Onde estão as Amazonas
Do recente aprendizado
Diferente soletrar
Nova leitura do escrito
Inédito olhar de ver
O ser povo da floresta
E muito mais ser pessoa?



Quando sempre e não jamais
Neste agora recém-vindo
Livre do antigo futuro
Onde e ainda as Amazonas?

Percebemos na leitura analítica do poema, tratar-se de um poema livre (versos livres, ausência de metrficação e rimas), temos um eu lírico que procura por vestígios que comprovassem a passagem das lendárias guerreiras, questionando-se sobre os motivos de as Amazonas não terem protegido as terras amazônicas de invasores, uma vez que eram conhecidas por serem exímias guerreiras. A autora deixou claro tratar-se de uma viagem mística-ecológica, fato comprovável no poema, quando o eu lírico procura por vestígios da lendária cidade submersa, questionando-se sobre o motivo pelos quais as Amazonas não preservaram os relatos em que deveriam constar os registros históricos e culturais da cidade submersa. Indaga-se sobre onde vivem agora as descendentes das Amazonas. Constatamos que o eu lírico estabeleceu em todo o poema um diálogo com os relatos da cultura oral amazônica, lamentando de fato, por não encontrar vestígios que comprovassem a existência real da presença destas guerreiras e deixando claro que não desistiu, que ainda espera pelos sinais que comprovem os resquícios de existência. O eu lírico finaliza o poema conclamando as guerreiras que aprenderam a soletrar, as guerreiras letradas, as guerreiras amazônicas do presente histórico, a defenderem o seu território.

Quanto ao filme *Tainá, uma aventura na Amazônia*, o título já nos antecipa: vai contar uma história de aventura ambientada na Amazônia, e o nome da protagonista, Tainá, por ser de origem tupi também nos antecipa que tratará das aventuras vividas por uma indiazinha na Amazônia; os diálogos entre personagens nos revela a problemática a ser abordada: a biopirataria, confirmada pelas imagens da diversidade da fauna e flora amazônica.

841

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, ao final desta análise dialógica, que a ludicidade promovida pelas leituras cinematográfica e poética, ampliaram a temática abordada, deixando claro que a Amazônia brasileira_ historicamente, conhecida pelos sucessivos atentados contra os direitos do homem, pela violação da cultura indígena e pela agressão contra os camponeses que para ali migraram e considerada a maior reserva de madeira tropical do mundo, conhecida por seus enormes estoques de borracha (extraída da seringueira), castanha-do-pará e diversas espécies medicinais, oleaginosas, frutíferas e ornamentais, destacando-se também por sua fauna (RIOS, 2013, p.48)_ é um território que deve ser preservado, pelo qual vale a pena revestir-se com a armadura da coragem das lendárias guerreiras e as armas das guerreiras letradas do presente histórico, o conhecimento.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas* / Vera Teixeira de Aguiar / e / Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 6. Ed. _ São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CUNHA, Helena Parente. *Impregnações na floresta: Poemas amazônicos*/Helena Parente Cunha; prefácio de Geraldo Holanda Cavalcanti; apresentação Astrid Cabral; orelha de Christina Ramalho. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Biografia de Helena Parente Cunha*. Disponível em: <https://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 20/03/16.



KLEIMAN, Angela B. *Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes nos projetos da escola* / Angela B. Kleiman, Silvia E. Moraes. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis* / Ingedore G. Villaça Koch [et al] – 3. Ed. – São Paulo: Cortez, 2012.

LIMA, Luiz da Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1 / seleção, introdução e revisão técnica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *Relações de poder na Literatura da Amazônia Legal*. Cuiabá: Editora EduFMT, 2002.

RIOS, Eloí Peres. *Biomassas brasileiras* / Eloí Peres Rios e Miguel Thompson. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

ROVAI, Pedro Carlos. *Tainá, uma aventura na Amazônia*. Disponível in: www.tainá.com.br. Acesso em 12/11/2016.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulos, 2007. _Comunicação.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012_ (Coleção Primeiros Passos;103)



O ESTRANHO E O GROTESCO COMO FORMAS DE TRANSGRESSÃO EM PERSONAGENS FEMININAS DE ADELICE SOUZA

Suelen Gonçalves Vasconcelos¹

A criação e idealização de um tipo feminino pode esconder estereótipos e imagens generalizantes que ganharam força como parte dos discursos fundadores de uma identidade nacional. Entretanto, essas ordenações que se enraizaram na cultura brasileira e são marcantes na literatura regional podem ser questionadas através das narrativas de Adeline Souza. A autora é criadora de personagens diferentes que escapam às imagens típicas de representação feminina, sobretudo no que diz respeito ao estereótipo da mulher baiana. O espaço relatado nos textos também apresenta um olhar diferente, longe das descrições idealizadas e pontuadas pelos cenários naturais típicos da literatura regionalista. Assim, esse trabalho tem como objetivo averiguar como o grotesco e o estranho são usados como estratégias de representar a transgressão das personagens criadas por Adeline Souza nos contos “A atriz que não sabia morrer” e “A mulher nua”, permitindo às protagonistas dos contos escapar ao estereótipo de representação feminina comumente perpetuado na literatura regionalista.

Adeline surge com uma voz diferente, a partir da construção de personagens femininas que não podem ser compreendidas pelo viés do estereótipo da mulher sensual. Assim, os corpos das personagens apresentam uma textualidade que demanda uma nova chave de leitura. No entanto, por apresentarem algo novo, a diferença grita nos corpos das personagens por meio de marcas estranhas e grotescas que acabam por se externalizar. É neste ponto que as personagens de Adeline se tornam estranhas, já que possuem algo de diferente que vinha sendo escondido até que tal peculiaridade se torna aparente. Freud (1996, p. 237) discorre sobre os possíveis significados atribuídos ao termo “estranho” e, dentre as várias pontuações, ele afirma que remete a algo que estava “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros”. Ao colocar para fora as diferenças que carregam, as personagens acabam por trazer alguma marca esquisita no corpo e são mostradas em situações grotescas.

843

A questão do corpo é muito forte nas personagens encontradas nos contos, mas ela se desenvolve por outro viés que nada tem a ver com a hipersexualização da mulher. Os contos de Adeline Souza são desenvolvidos por meio de uma espécie de apagamentos que os universalizam. O primeiro indício deste apagamento é a não utilização de nomes para identificar as personagens, já que as atrizes e a mulher nua não recebem um nome próprio que as identifique. É possível apontar que o espaço onde as narrativas acontecem também não remete mais a cenários onde a natureza é exaltada. As histórias narradas passam a ter foco em um “cenário” diferente a ser analisado, que passa a ser o próprio corpo da personagem.

As formas de apagamento do local, como acontece com os nomes e a paisagens dos contos, mostram-se necessárias em um processo de universalização. A não utilização de um nome deixa a associação com a personagem mais livre do elemento local proporcionado por um nome e um tipo feminino “típicos” usados para identificar a mulher brasileira. Os locais onde as histórias ocorrem também não são nomeados, o que pode contribuir para torná-las universais, uma vez que elas são capazes de transpor o local onde estão para serem identificadas como mulheres de qualquer parte do mundo.

Embora o corpo também seja explorado nos contos de Adeline Souza, sua representação distancia-se de associar o caráter sensual ao corpo feminino, propondo uma nova leitura. Há muito a dizer por trás

1 (IFRJ)

da cena em que a mulher revela que havia uma mão branca e masculina em suas costas, que a oprime o tempo todo. Há mais ainda a dizer sobre o fato de que a personagem expulsa esta mão de dentro do seu corpo para fora, tornando-a visível. É muito significativo apontar que as pessoas que a observam não identificam nada de marcante para ser visto, porque o que ela trazia dentro de si é algo tão enraizado na formação da sociedade que as pessoas não veem. O cerne representativo de todo um histórico de formação pautado em parâmetros de uma sociedade patriarcal que vinha sendo guardado é finalmente exposto e externalizado. Assim, resta à mulher buscar por alternativas, ao se livrar de uma associação com referências passadas para ter outras opções, dentre delas, inclusive, a alternativa de deixar de ser mulher – no sentido comum da palavra – e ressignificar seu corpo, atendendo às suas vontades, conforme fazem as atrizes que optam por ser um cão, em “A atriz que não sabia morrer”.

No conto “A atriz que não sabia morrer” há duas atrizes itinerantes que viajam com sua peça por pequenas cidades do interior. Na peça que apresentam há apenas dois papéis, descritos da seguinte forma: “uma delas representava o papel de um cão, a outra o de uma mulher solitária” (SOUZA, 2001, p. 9) Qual papel parece mais interessante de ser representado? É essencial para esta análise apontar que as atrizes brigam para representar o cachorro e rejeitam o já conhecido papel da mulher solitária, pois há um ar de novidade na representação de um animal. A mulher que sofre já é algo conhecido, não havendo nada de novo nesta possibilidade. Uma das atrizes relata na história que já havia negado outros papéis que lhe haviam sido oferecidos anteriormente em sua carreira, incluindo uma prostituta, uma mãe e uma jovem que comete suicídio. Como afirma a personagem, “preferira o cão à puta e à mãe” (SOUZA, 2001, p. 15). Assim, a atriz que ganhou o papel colocou-se de quatro no palco a ladrar, maravilhada com a possibilidade de interpretar o cão.

844

A preferência mostrada no conto desenvolve-se através de uma situação no mínimo grotesca, uma vez que a mulher se satisfaz latindo no palco ao interpretar um animal e rejeita outros papéis que podem ser vistos como mais “normais”. Esta “normalidade” das possibilidades anteriormente oferecidas remete a paradigmas femininos típicos que logo são rejeitadas pela atriz. Esta atitude por parte dela é central para este estudo, uma vez que representa uma fuga dos modelos geralmente usados na representação da mulher. A situação descrita acima pode ser vista como uma forma de negar uma realidade e vivenciar uma novidade, que se desenvolve justamente por meio de personagens diferentes, e que podem ser vistas como estranhas e grotescas.

O estranhamento causado por essas mulheres vem da apresentação de personagens marcadas por uma série de traços associados à posição masculina, seja pela força, independência, confiança ou talento exercido sem preocupações com convenções sociais. As personagens dos contos de Adeline associam-se a um lado mais masculino na sua independência e atuação no espaço público. Assim, torna-se possível apontar como um grupo de personagens femininas representa uma força diferente no que se refere a “construções sociais, culturais e psicológicas que se impõem às diferenças de sexo” (AGUIAR, 1997, p. 50).

Segundo Victor Hugo (1988) em *Do Grotesco e do Sublime*, existe uma fuga do comum no grotesco que sugere uma rejeição ao tradicionalismo e propõe uma inovação. É possível dizer que as mulheres mostradas por Adeline Souza são uma espécie de inovação justamente pela fuga ao paradigma. Esta diferenciação pode ser exaltada ao se contrastar estes tipos “estranhos” com o padrão social vigente, que se caracteriza como a mulher inserida em seu seio familiar, ocupando uma posição na esfera privada. Entretanto, as mulheres que transgridem este papel passando da esfera privada para a pública e não constituem lares ou família, como as criações da contista baiana.

Este fator faz com que as personagens da autora baiana não criem raízes e não estejam presas ou dependentes em relação a outras pessoas. Ao mesmo tempo, a sociedade não consegue entender estas mulheres estranhamente soltas, sempre despertando um olhar desconfiado em relação a elas. Este olhar busca entender, mas percebe seu objeto como estranho, o que reforça o efeito do distanciamento.



O conto “A atriz que não sabia morrer” exemplifica bem a criação de uma situação grotesca com personagens que fazem uma escolha bastante estranha: a de preferir representar o papel de um cão em uma peça de teatro, rejeitando o papel ‘comum’ de interpretar uma mulher que sofre. É interessante apontar que a primeira caracterização dada às personagens assim que o conto se inicia é a de mulheres solitárias: “era uma jovem atriz solitária que não sabia morrer” (SOUZA, 2001, p. 9). Além disso, elas logo são descritas como pessoas sem passado, ou seja, não estão presas a uma história, a uma casa ou a uma família. Juntamente a isso, é interessante observar uma ausência de nomes para identificar as personagens, já que elas são identificadas simplesmente pelo papel que representam na peça.

Segundo O’Connor (1965), no grotesco não há identificação nem medo, mas o efeito causado é justamente o do estranhamento. Assim, cria-se um sentimento de desconforto uma vez que seria natural haver uma identificação com o papel da mulher solitária, em vez de interpretar um animal que se contorce no palco e late. Partindo da colocação de Kayser (2009) em que o autor associa o grotesco ao que não é natural, no sentido de convenções com as quais já se está habituado, ele afirma que “se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos” (KAYSER, 2009, p. 11), é possível dizer que as atrizes fogem a um padrão feminino tradicional. Assim, interpretar a mulher solitária seria o mais natural a se esperar, mas, sendo uma situação grotesca, há um desprendimento do natural e comum.

As mulheres mostradas por Adeline Souza vão perdendo a imagem de seres ‘comuns’ e ganhando um novo papel. Por mais que pareça estranho representar um cão, esta chance é vista como uma nova possibilidade já que “uma nova perspectiva se abre diante dela. De quatro, ela fazia caras e bocas que mais pareciam simulações de aventuras sexuais do que a performance de um cão débil (SOUZA, 2001, p. 14). O papel da mulher solitária na peça, como dito anteriormente, não representava nenhuma novidade; já era um papel mais do que conhecido, ou seja, o papel comum representado por uma mulher. Ao refletir sobre esta nova busca, uma das atrizes afirma não “querer interpretar mais o papel da mulher solitária, que era o papel de si mesma” (SOUZA, 2001, p. 12).

845

A situação grotesca de interpretar um cão e negar o papel da mulher solitária remete ao ensaio de Freud “O estranho” (1919), no qual o autor afirma que algo conhecido torna-se estranho, uma vez que o estranho é uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e familiar. Ele complementa este pensamento ao questionar e apontar a possibilidade de circunstâncias em que o familiar pode tornar-se estranho. O paradigma da mulher que sofre representa o familiar, ou seja, o que já é conhecido. As atrizes já haviam recusado, também, outros papéis normalmente atribuídos às mulheres, como já vimos. Assim, estas personagens podem ser vistas como desnaturadas pela negação de uma associação aos paradigmas comuns oferecidos à mulher, e ressignificadas pela busca de uma nova perspectiva.

De forma semelhante, os habitantes das cidades nas quais as atrizes apresentavam sua peça mostravam não compreender a situação grotesca de uma mulher de quatro representando o papel de um cão. A multidão somente consegue se prender a um fato marcante nesta ocasião: a mulher que representava o cachorro estava nua durante sua performance. O paradigma de referência que surge na cabeça daqueles que observam as mulheres estranhas nos contos é o de papéis femininos conhecidos. Entretanto, esta chave de leitura não se aplica, uma vez que as mulheres em questão transgridem as associações femininas vistas como padrão, por meio do estranho e do grotesco. Os corpos nus das protagonistas não são usados com o propósito de remeter ao já conhecido apelo sensual do uso do corpo feminino.

No conto “A mulher nua”, de Adeline Souza, a incompreensão da sociedade em relação à mulher é bastante visível, pela representação de uma situação em que o conjunto social não consegue enxergar uma mão que oprime a protagonista. Por mais que várias pessoas observem a personagem, que afirma ter uma estranha mão que a oprime agarrada ao seu corpo, ninguém consegue compreendê-la.

A composição desta cena não apresenta elementos sobrenaturais ou estranhos e pode ser definida como grotesca, visto que causa um estranhamento em quem a observa. Retomando as ideias de Kayser (2009) a situação pode ser classificada como grotesca justamente por trazer elementos já conhecidos, mas dispostos em uma composição incomum. As referências já conhecidas incluem uma mão e o corpo da mulher nua, mas o que causa estranheza é exatamente o fato de a mão estar presa ao corpo. Identificar o corpo da mulher como objeto de apelo sensual não funciona para este contexto, pois a autora problematiza esta representação paradigmática do corpo feminino.

A mão presa ao corpo remete às colocações freudianas sobre o estranho, quando ele afirma que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1996, p. 245). O processo de repressão ao qual Freud se refere pode ser relacionado a estereótipos femininos oriundos de uma formação social pautada no patriarcalismo. A mulher veio acumulando, ao longo dos anos, toda uma pressão social ditada por uma visão masculina e branca (a mão é descrita no conto como sendo masculina e branca), sintoma este que acaba emergindo na forma desta ‘mão patriarcal’. Assim, remetendo mais uma vez às colocações de Freud (1996, p. 245), é possível apontar que a mão relaciona-se ao estranho, uma vez que ele afirma que o estranho pode ser visto “como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz”.

A estranha mão assume a função de representar uma opressão histórica ditadora de regras quanto ao comportamento feminino. Freud (1996, p. 246) assinala que um “estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza”. A mão abarca um status de símbolo de uma opressão que deveria ter permanecido dentro da mulher como parte natural do processo histórico. Entretanto, ela expulsa o que havia dentro dela, gerando uma composição grotesca. A mão masculina no corpo nu feminino, sem uma conotação sexual, gera uma cena sem sentido para aqueles que a observam.

Há uma constante busca de compreensão por parte da sociedade em relação às personagens de Adeline. Entretanto, é interessante destacar que, embora estas mulheres esquisitas tenham como espaço de atuação a esfera pública e estejam cercadas de pessoas, elas são marcadas por uma grande solidão. Esta sensação de solidão acompanhada remete à descrição que Bauman (2001) fornece em *Modernidade líquida*, onde ele relata um procedimento muito comum nos dias de hoje, que é a ida ao shopping center. Embora este seja um espaço caracterizado pela grande quantidade de pessoas, as relações e interações que ocorrem entre elas se dão em um nível muito superficial ou até mesmo irrelevante. Ainda que exista a interação, ela não é capaz de estabelecer um elo, de criar frutos no sentido de aproximar as pessoas e causar uma sensação de identificação e pertencimento. As interações, que podem até ocorrer em grande número, resumem-se, por exemplo, a conversas automáticas com atendentes e vendedores; relações superficiais em que não há uma troca de fato, o que contribui para a solidão. De forma semelhante, há interações apenas superficiais nas narrativas de Adeline Souza e a solidão é um traço que acompanha as mulheres estranhas.

É possível apontar que as protagonistas dos contos destacam-se em relação às outras pessoas que as cercam nas narrativas. Embora elas estejam acompanhadas, por terem um espaço de atuação na cidade em meio a outras pessoas, há uma espécie de desencontro muito marcado pela incompreensão, no que diz respeito à relação entre elas e a sociedade que as cerca. O sentimento de desconhecido é bastante marcado no conto “A atriz que não sabia morrer” quanto à relação das atrizes com o local onde se apresentam, mostrando o quanto elas são estranhas para as pessoas. Uma das artistas descreve da seguinte forma a rotina de trabalho e a sensação causada por esta pela constante troca de cidades e pela relação com as pessoas dos locais visitados:



Um cansaço de precisar aprender e apreender coisas que não serviriam para nada quando saíssem dali e fossem para outro lugar; um cansaço de comer até, de precisar se alimentar na presença de pessoas que não conheciam; um cansaço de dar bom-dia aos desconhecidos; um cansaço de apresentar a peça para desconhecidos; um cansaço de só se deparar com desconhecidos; um cansaço de também serem elas desconhecidas. (SOUZA, 2001, p. 10).

A protagonista do conto “A mulher nua” divide uma série de semelhanças com as atrizes solitárias de “A atriz que não sabia morrer”. A mais marcante delas é o sentimento de solidão que causa o distanciamento em relação à sociedade. Da mesma forma que a sociedade mostra-se incapaz de compreender as atrizes e sua arte, a sociedade também não entende a protagonista deste quando ela pede que as pessoas vejam uma mão estranha que surgiu de repente em seu corpo. Um desamparo toma conta da personagem, já que o efeito estranho causa uma sensação de solidão. Mais uma vez, o texto de Freud (1996, p. 243) ajuda a compreender a cena, já que “provoca indubitavelmente uma sensação estranha, que, além do mais, evoca a sensação de desamparo experimentada”.

Em “A mulher nua”, a protagonista também não recebe um nome. O que singulariza a personagem é o surgimento repentino de “uma mão branca, grande, masculina” (SOUZA, 2005, p. 256) em seu corpo. Ela descreve o que sente após a percepção daquela marca estranha em seu corpo da seguinte forma:

Um estranhamento de mim mesma, como se a mão estivesse estado ali o tempo inteiro, em meu próprio corpo, e eu nunca notara. Era uma estrangeira habitando em mim. Tentei em vão arrancar a mão, mas não consegui alcançá-la. Numa das vezes, a mão agarrou-se na minha pele como que querendo penetrar nos limites do meu corpo (...) homem invadindo a mulher. (SOUZA, 2005, p. 257).

A partir de então, a protagonista corre a qualquer pessoa que encontra buscando ajuda e compreensão, mas ninguém consegue entender a situação pela qual ela está passando. A multidão que passa a rir da personagem só consegue se prender à ideia do corpo feminino nu quando a personagem tira a roupa na tentativa de mostrar a mão que a oprimia. Desta forma, há uma busca de leitura associada ao valor presente socialmente que a as pessoas que observam a situação buscam na protagonista: o uso do corpo como forma de apelo sensual. As pessoas às quais ela recorre na busca de ajuda apenas conseguem identificar naquela situação estranha o nível da nudez do corpo feminino.

As pessoas tentam entender o que veem com base nos estereótipos já conhecidos acerca da imagem da mulher, mas este se torna um procedimento malsucedido. Ler o corpo feminino que se desnuda nos dois contos como uma imagem sensual, o que seria uma forma de leitura e compreensão com base no estereótipo da mulher, não funciona nas narrativas. O que a mulher quer revelar não é seu corpo nu, mas sim a mão que a oprime. Já a nua atriz que representa o cão assim o faz por doar-se ao seu papel. Não existe uma sensualização atrelada ao corpo nu feminino, o que tende a ser esperado pelas pessoas de uma forma geral.

Bauman (2001, p. 111) afirma que “um encontro de estranhos é um evento sem passado. Frequentemente é também um evento sem futuro”. Segundo as atrizes de “A atriz que não sabia morrer”, as pessoas das cidades pequenas para as quais apresentavam sua produção “não entenderiam isso. Não sabiam qualificar uma peça teatral e aquela era quase inclassificável, até para quem soubesse de classificações” (SOUZA, 2001, p. 11). A mulher oprimida pela mão agarrada em seu corpo, por seu lado, busca ajuda em diversas pessoas, mas não encontra compreensão. A incompreensão também tinha sido vivenciada pelas atrizes que apresentavam sua peça para pessoas que não conseguiam entender aquela arte. Em “A mulher nua”, a protagonista corre pelas ruas tentando fazer com que alguém consiga perceber a mão em seu corpo. Entretanto, ao retirar suas roupas na esperança que alguém consiga ver a mão em suas costas, as pessoas apenas apontam e riem da situação: “olha a mulher nua, e todos riam, apontavam, faziam escárnio da situação” (SOUZA, 2005, p. 260).

Em “A mulher nua”, as pessoas se prendem à imagem de uma mulher nua mostrando o seu corpo, nada mais: “a multidão começou a gritar mais alto, todos falavam apenas da mulher nua. Da minha nudez. Mas ninguém falava da mão, ninguém era capaz de enxergar e perceber a dor que me acompanhava. Eu estava só” (SOUZA, 2005, p. 261). A solidão e a incompreensão são as duas únicas coisas que acompanham a mulher oprimida pela mão. A sociedade recua por não saber como agir diante daquela situação. As pessoas conseguem apenas enxergar a questão do corpo na mulher nua, não conseguindo se aprofundar para nada além da visão do corpo feminino de uma forma sensual. Com o não funcionamento desta chave de leitura, eles se afastam dela, como afirma a personagem: “eu vi o moço se afastando, e eu ali novamente só (...) mas o moço recuou, não soube o que fazer” (SOUZA, 2005, p. 262). A mulher sabe, então, que não conseguirá encontrar apoio e que as pessoas apenas a veem como uma louca estranha andando nua e mostrando o seu corpo. Por fim, ela mostra ter consciência da impossibilidade de entendimento por meio da compreensão e ajuda do outro ao afirmar, em relação a um moço que observava, que “também não seria ele quem arrancaria a mão, somente eu poderia fazê-lo, entretanto não sabia como” (SOUZA, 2005, p. 262).

As personagens conseguem estabelecer uma diferenciação de um Eu próprio em relação ao conjunto social. Ao se perceberem como diferentes, elas passam a um movimento em busca de liberdade, o que acaba despertando um desejo de escapar da rotina e de buscar um foco de vida em um outro lugar; em qualquer outra coisa que possa representar um distanciamento das frustrações diárias. Segundo Hall (2003, p. 9), existe hoje um abalo na “ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”. Este deslocamento pode ser observado pela pressão sofrida para que o indivíduo se integre na sociedade, uma vez que uma maior integração talvez possa representar um referencial de vida maior. Assim, a necessidade de se integrar à sociedade pode ser justificada pelo fato de a “identidade ser formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito (...) é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2003, p. 11).

848

O estranho e o grotesco não bastam para expressar algo que a mulher carrega e Adelice chega ao fantástico ao criar esta mão que abarca tantos significados e representa todo um processo histórico de valores e paradigmas sociais. A mulher nua, por ser diferente, expõe aquilo que vinha carregando dentro de si numa forma de ejetar algo com o qual não se identifica. Ela é diferente e vinha carregando algo que era uma construção vista como natural e, conforme aponta Freud (1996, p. 238), este estranho, que “por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista”. Este familiar agradável remete ao conjunto de regras que faziam parte dela, mas que são expulsas materializando-se na mão em um processo que mostra uma “ânsia de defesa que levou o ego a projetar para fora aquele material, como algo estranho a si mesmo” (FREUD, 1996, p. 243)

Nos dois contos selecionados, existe um forte conjunto social que tenta ler os corpos estranhos das mulheres. Entretanto, as mulheres estranhas não pertencem a este grupo, mas, pelo contrário, destacam-se dele. Segundo Bourdieu (2003, p. 113), o poder de se destacar, em determinados grupos, uma identidade étnica ou regional, com a consequente estigmatização, é parte das lutas de classificações, “que se corporificam na disputa pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos sociais”.

O grotesco, que destaca algo diferente e não idealizado, e o estranho, como apontado anteriormente em menção ao ensaio homônimo de Freud, que é algo novo que é trazido à luz, são marcas presentes na construção das personagens femininas tidas como diferentes nas narrativas selecionadas. Assim, é possível verificar como essas mulheres carregam em seus corpos e atitudes, marcas que fazem com que sejam percebidas pelos outros como estranhas. Entretanto, a sociedade presa a referências já conhecidas, buscando uma associação com estereótipos femininos típicos da literatura regional que não funciona com as personagens destes dois contos, não possibilitando a classificação dentro do molde padrão.



As personagens criadas por Adeline Souza podem ser estudadas como uma forma de questionar o natural. A sociedade foi moldada em convenções de tal maneira que uma série de características passou a ser naturalizada. Segundo Klanovicz (2010, p. 155), “a mulher tem sido associada com a natureza, aquela que deve ser subjugada, dominada, lavrada ou fertilizada por meio do poder físico, da tecnologia ou da potência sexual masculinos”. Até mesmo o cenário natural característico de narrativas regionalistas costuma ser usado como uma forma de corroborar uma certa imagem feminina, fazendo com que a sensualidade seja o natural. Uma mulher que fuja a este padrão, como, por exemplo, caso ela se recuse a exercer o papel de mãe, pode receber o rótulo de desnaturada, ou seja, se recusando a exercer uma função que lhe é associada naturalmente.

As personagens criadas por Adeline Souza conseguem se desprender daquilo que se definiu como uma

erotização de personagens que representam mulheres específicas, algumas com maior ou menor incidência, que vivem algum tipo de liberdade sexual ou social, mas que são, de certa forma, contraditórias, pois, ao expressar sua livre sexualidade, são aprisionadas pelo olhar masculino em estereótipos que as marginalizam, cristalizando-as como se fossem (no sentido de ser, de identidade) apenas corpos. (KLANOVICZ, 2010, p. 154).

Assim, as personagens de Adeline Souza conseguem escapar ao padrão imposto pelo olhar masculino. Quando foi dito a uma das atrizes que ela deveria representar uma prostituta, uma mãe ou uma mulher que sofre – aliás, papéis estes oferecidos por um homem –, ela conseguiu se dissociar destas referências recusando-as e partiu em busca da representação de algo novo simplesmente pelo desejo de uma satisfação pessoal. As atrizes e a mulher nua conseguem buscar algo além dos estereótipos oferecidos e assumem uma posição assertiva muito diferente da postura submissa tipicamente relacionada ao papel feminino.

849

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2003.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KLANOVICS, Luciana Rosar Fornazi. “De Gabriela a Juma – imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras” In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 18, 2010.

SOUZA, Adeline. “A mulher nua”. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SOUZA, Adeline. *As camas e os cães*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/COPENE, 2001.

A SORORIDADE DA SOBREVIVÊNCIA E CONFIGURAÇÕES DE PÓS-HUMANO NA TRILOGIA *MADDADDAM*, DE MARGARET ATWOOD

Suênio Stevenson Tomaz da Silva¹

Este trabalho consiste num breve recorte extraído da minha tese de doutorado² cujo *corpus* é a trilogia *MaddAddam*, da escritora canadense Margaret Atwood. Os três romances *Oryx e Crake* (2004), *O ano do dilúvio* (2011) e *MaddAddão* (2019) são comumente categorizados como distópicos e/ou pós-apocalípticos. Além disso, a própria Atwood refere-se a eles como ficção especulativa. Eu acrescentaria que a trilogia se apresenta claramente como uma narrativa do gênero *cli-fi*, abreviação em língua inglesa para a expressão *climate change fiction* [ficção climática]³. Embora não seja meu foco discutir aqui os aspectos genéricos dos romances em questão, esta breve menção faz-se importante dada a ambivalência que perpassa a narrativa da trilogia como um todo.

850

Tal ambivalência inclusive acomoda algumas reflexões no que concerne aos temas do pós-humano que a obra mobiliza. Conforme saliento na análise ecoliterária já mencionada, minha abordagem, portanto, vai além da visão reducionista que alguns estudiosos/as venham a ter em relação aos/as *Crakers*, humanoides geneticamente criados/as para substituir a espécie humana, como os únicos representantes do pós-humano no âmbito da trilogia. Algumas personagens, que sobrevivem à pandemia letal que dizima quase toda a humanidade, podem ser lidas também como devires e/ou mobilizadoras da condição pós-humana. Isto posto, meu propósito para este breve artigo visa a explorar tal aspecto em *MaddAddam*. Para tal, foco nas personagens femininas, visto que a sororidade é o que vai permitir a sobrevivência de humanos/as para um futuro pós-humanista.

Neste momento, cabem algumas breves considerações acerca da ideia de pós-humano. Nesse sentido, Braidotti e Hlavajova (2018) enfatizam que o pós-humano, enquanto área de pesquisa e experimentação, é acionado pela convergência do pós-humanismo e do pós-antropocentrismo. Indubitavelmente, adentrar essa discussão requer um maior aprofundamento que não são possíveis para a construção deste artigo. De todo modo, convém mencionar a introdução de *Posthuman glossary* [Glossário do pós-humano] no qual as autoras supracitadas rapidamente diferenciam pós-humanismo de pós-antropocentrismo. Sendo assim, enquanto o primeiro tem foco na crítica do ideal humanista do “Homem” como o representante universal do humano, o segundo critica a hierarquia entre as espécies.

Ler *MaddAddam* à luz dessa ideia é possível por pelo menos dois motivos. Primeiro, o que vem a ser o humano e seu processo evolutivo ao longo da história como um dos temas mais perscrutados dentro do universo ficcional atwoodiano como um todo. Segundo, nessa linha evolutiva, o pós-humano emerge como um conceito operatório pertinente para se refletir sobre tal assunto porque tudo em torno do prefixo “pós” geralmente suscita reflexões mais aprofundadas, uma vez que atravessa um campo fluido, enevoado, nômade, rizômatico, ou quaisquer outros adjetivos que denotem uma teoria em fluxo constante. Por isso mesmo, Santaella (2007, p. 136) argumenta nos seguintes termos:

Para me referir à atual necessidade de repensamento do humano na pluralidade de suas dimensões – molecular, corporal, psíquica, social, antropológica, filosófica, etc. – utilizo o termo pós-humano. [...]

1 Universidade Federal de Campina Grande - PB (UFCG)

2 Tese intitulada *Apocalipse, Sobrevivência e Pós-humano* foi defendida em junho de 2019. Para mais informações, vide referências.

3 Mais detalhes acerca do gênero *cli-fi* constam na tese de doutorado já mencionada que traz referências a estudos que tratam da ficção de mudanças climáticas.



[T]enho buscado evidenciar o papel que a transformação tecnológica do corpo vem desempenhando para a emergência do pós-humano, este entendido não só como resultado dessas transformações, mas sobretudo como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade, e identidade subjacentes às concepções humanistas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e que hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical.

Indubitavelmente, a teoria do pós-humano se apresenta como bastante provocativa e instigante, “caindo como uma luva” sobre a trilogia de Atwood, pois nos permite revisar a ideia de humano. “Revisão” é, portanto, uma palavra que aparece algumas vezes de modo estratégico em *Oryx e Crake* em que Snowman, a primeira personagem sobrevivente, relata a situação caótica no momento pós-apocalíptico ao mesmo tempo em que lembra de seu passado enquanto Jimmy nos Complexos biotecnológicos. Como o próprio o texto nos apresenta, a destruição em escala mundial, nada mais é do que o resultado da própria ação humana, respaldada numa postura amplamente neoliberal. O seguinte excerto faz uma crítica contundente a essa questão:

De todo modo, talvez não houvesse nenhuma solução. *A sociedade humana, segundo eles, era uma espécie de monstro, e seus principais subprodutos eram cadáveres e entulho.* Ela jamais aprendeu, cometeu os mesmos erros idiotas vezes sem conta, trocando lucro a curto prazo por sofrimento a longo prazo. *A sociedade humana era como uma lesma gigante devorando incansavelmente todas as outras bioformas do planeta, mastigando a vida do planeta e defecando-a na forma de peças manufaturadas e logo obsoletas de lixo plástico* (ATWOOD, 2004, p. 226, grifos meus).

A citação ajuda a explicar o projeto misantrópico de Crake de aniquilação dos humanos ao mesmo tempo que propõe a criação de seus “Filhos e Filhas” (*Crakers*), humanoides destituídos de todos os traços negativos típicos do humano. Tais criaturas são um tipo de “melhoramento” da espécie que os deu origem. Possuem uma postura bastante sustentável em relação ao meio ambiente. Por exemplo, eles seguem uma dieta vegana, não usam roupas e reciclam os próprios excrementos. Nesse aspecto, eu diria que os/as *Crakers* são uma resposta utópica à vida distópica dos seres humanos que vivem tanto nos Complexos quanto na Terra de Plebeus.

851

Em *O ano do dilúvio*, segundo romance da trilogia, outro grupo de personagens emerge para fazer frente às posturas neoliberais dos Complexos e insustentáveis da Plebelândia: a seita ecorreligiosa dos Jardineiros de Deus. Tal grupo segue os preceitos sob a liderança de Adão Um que já foi um dia cientista dos Complexos. Tal fato, portanto, pode elucidar a tentativa do líder religioso dos Jardineiros em reconciliar dogmas da narrativa bíblica com a teoria do evolucionismo. Apesar das contradições da seita, percebo que os ensinamentos de Adão Um são fundamentais para sobrevivência de três personagens importantes da trilogia, Toby, Ren e Amanda. Discorrerei um pouco sobre cada uma delas a seguir.

A partir da perspectiva de Toby dá-se o início de *O ano do dilúvio*. A voz narrativa, portanto, contextualiza a situação pós-apocalíptica que obriga essa personagem central a concentrar os seus esforços em sobreviver à destruição, à falta de água potável e de alimentos. Toby encontra-se isolada no que um dia foi um *spa* de luxo, “sempre está à escuta como um animal, mesmo quando está dormindo – atenta a toda quebra de padrão, aos sons desconhecido, aos silêncios que se abrem como uma rachadura na rocha” (ATWOOD, 2011, p. 16).

Além disso, convém reiterar que, neste segundo romance da trilogia, diferentemente do primeiro, o foco narrativo parte da perspectiva feminina, o que distingue significativamente a experiência que aqui encontramos dessa sobrevivência. A esse respeito, vale notar que, se os esforços de Snowman para sobreviver no pós-apocalipse são descritos em tons pessimistas, “parece mais justificável [...] ver o papel das mulheres

no romance de Atwood em condições mais otimistas, o único elemento de otimismo presente em *O ano do dilúvio* (KUŹNICKI, 2017, p. 147, tradução minha)⁴. Isso faz todo sentido se compararmos a postura mais pragmática de Toby com a desorientação e paralisia de Snowman-Jimmy perante o caos.

É relevante, ainda, fazer uma síntese da origem de Toby para entendermos o seu percurso desde antes do “dilúvio” até o presente da trama. Os recuos na narrativa nos oferecem detalhes importantes sobre a protagonista e deixam claro que, sua mãe morreu vítima de uma doença artificial contida nos medicamentos desenvolvidos pelos cientistas das corporações. Em seguida, seu pai comete suicídio, devido à falência dos negócios. E, diante de tais acontecimentos e para fugir das investigações da *CorpSeCorps*, Toby consegue um emprego na *SecretBurgers*, empresa localizada na Terra de Plebeus. Nesse meio tempo, ela é oprimida e violentada repetidamente pelo chefe, Blanco, gerente da referida rede de hambúrgueres e o principal vilão do romance. Mais adiante, o texto nos esclarece como Toby se integra ao grupo dos Jardineiros de Deus, ao ser resgatada da opressão de Blanco por Adão Um.

Esse evento representa um catalisador de transformação interior de Toby. Integrada aos Jardineiros, a protagonista decide seguir os dogmas e os treinamentos da seita. Nessa fase ela aprende e se especializa na preparação de loções e poções extraídas de plantas e ervas. Tal conhecimento é essencial para que Toby consiga prolongar a sua sobrevivência assim como a de outras personagens. Mais adiante na narrativa, ela se depara com uma figura importante na trama: “Uma mulher magra e surrada com passos cambaleantes e longos cabelos que descem por um rosto coberto de sujeira e sangue” (ATWOOD, 2011, p. 385). Essa mulher é Ren, ex-integrante dos Jardineiros de Deus, assim como Toby, que também sobrevive à pandemia.

A sororidade e a empatia se manifestam na narrativa a partir das atitudes de Toby para com Ren como nos fica evidente na citação a seguir:

852

Toby vai até a cozinha, e ferve um pouco de água na chaleira. É bem provável que Ren esteja desidratada. Verte a água quente dentro de uma xícara e acrescenta um pouco do querido mel, uma pitada de sal e um pouco de cebolinha seca. Em seguida, leva o chá à cabine onde está Ren, retira as compressas e deixa recostada no travesseiro (ATWOOD, 2011, p. 387).

O questionamento de Toby, “Por que tinha que sobreviver?”, parece encontrar uma resposta, pelo menos para o momento de sua atitude altruísta para com Ren que se encontra claramente debilitada. Mesmo com os cuidados com a recém-chegada, Toby também cogita a possibilidade de aliviar o estado miserável da amiga com o cogumelo “anjo da morte” em pó. Nesse momento, especula que, quando Ren se recuperar, “será uma boca a mais para comer. E com isso o pouco estoque de comida acabará duas vezes mais depressa. Talvez a febre consuma o que resta da saúde de Ren. Talvez morra dormindo” (ATWOOD, 2011, p. 389).

A preocupação com suprimentos é um aspecto recorrente em narrativas pós-apocalípticas em que a sobrevivência concerne um dos fios condutores. O pensamento “egoísta” de Toby certamente seria questionado pelos membros dos Jardineiros de Deus e, por esta razão, a protagonista reprime seu impulso homicida: “Eu sou mesmo desprezível, pensa Toby com seus botões. Simplesmente por ter uma ideia como essa. Você a conhece desde que era menininha, e ela veio lhe pedir ajuda porque confia em você” (ATWOOD, 2011, p. 389-390).

Essa tomada de consciência de Toby pode ser explicada pelo seu sentimento de gratidão e respeito para com a figura de Adão Um e seus ensinamentos. Afinal, é graças ao líder do Jardineiros de Deus que Toby consegue escapar da dominação e violência de seu ex-chefe, Blanco. Nessa linha de reflexão, Lin-

4 No original: “It seems more justifiable [...] to view the role of women in Atwood’s novel in more optimistic terms, the only element present in the *The Year of the Flood*.”



dhé (2015, p. 48, tradução minha) assevera que “a dívida de gratidão que ela era forçada a demonstrar para com Blanco é agora direcionada aos Jardineiros, e, conseqüentemente, ela também começa a retribuir a dívida que a humanidade tem para com o planeta”⁵. Gosto da leitura que Lindhé faz de Toby, mas eu acrescentaria o sentimento de empatia que é frequentemente mobilizado pelas atitudes dessa personagem.

Por causa da empatia e dos cuidados por parte de Toby, Ren vai se recuperando à medida que a narrativa progride. O aparecimento de uma segunda pessoa, embora enferma e enfraquecida, traz mais força para que Toby continue a sua jornada pela sobrevivência. Depois de recuperada, Ren relata como sobreviveu e menciona que outros/as jardineiros/as também estão vivos, precisando de ajuda, inclusive Amanda. Muitas dessas informações nos são apresentadas a partir da narração de Ren paralela à seqüência narrativa sob a perspectiva de Toby.

É através do olhar de Ren que acessamos mais informações relevantes acerca do Dilúvio Seco e seu impacto planetário, da vida nos Complexos e do mundo dos ratos da ralé. Em relação aos Jardineiros de Deus, a sua voz é enfática na forma como ela expressa certa dificuldade em se adequar ao grupo, conforme verifica-se no excerto: “Não gostei muito quando Lucerne e Zeb me tiraram do *mundo exfernal* para viver com os jardineiros. Eles sorriam muito, e mesmo assim me assustavam; só se interessavam pelo destino trágico, pelos inimigos e por Deus” (ATWOOD, 2011, p. 75). Apesar de Ren ser resistente aos dogmas da seita, reitero que os ensinamentos dos Jardineiros, ajudam-na no momento em que o caos eclode. Ela encontra-se presa na zona de segurança da boate erótica onde trabalhava como dançarina-trapezista. Diante dessa situação, ela rationa alimentos e recorre à meditação para manter-se calma. Tais estratégias foram ensinadas no período em que conviveu nos Jardineiros.

Para sair do ambiente fechado onde Ren se encontra, seria necessário que alguém conseguisse destrancar as portas pelo lado de fora através de uma senha, que por coincidência é o nome verdadeiro dessa protagonista (Brenda) só que no sentido inverso. À medida que o tempo passa, as esperanças de Ren em sair daquele lugar vão diminuindo. Para sua sorte, Amanda está viva e vai ao seu encontro na boate *Scales*. Amanda, portanto, consegue destravar a porta com o código de acesso informado por Ren. Vale notar que o salvamento de Ren por Amanda é mais um exemplo da sororidade que permeia a narrativa de *O ano de Dilúvio*. Sobre essa questão, Kuźnicki (2017) comenta que a noção de solidariedade no romance torna-se uma fonte de energia tanto para a força feminina quanto para determinação rumo à sobrevivência. De fato, a união dessas mulheres (Toby, Ren e Amanda) é o que permitirá o prolongamento de suas vidas assim como de outras personagens.

Diferentemente de Toby e Ren, Amanda não possui *status* de protagonista em *O ano do dilúvio*. Entretanto, a forma como Atwood mobiliza essa personagem secundária evidencia a sua importância para o desenrolar do enredo, sobretudo no tocante ao salvamento de Ren conforme já destaquei. A própria Ren, ao narrar sua trajetória desde a infância até a fase adulta no presente pós-apocalíptico, enfatiza o laço de amizade entre ambas. Ela, assim, ressalta: “Eu estava com dez anos na primeira vez que encontrei Amanda no ano dez; minha idade sempre coincidia com a numeração dos anos, e assim posso lembrar quando foi” (ATWOOD, 2011, p. 85). Como Amanda é figura presente na vida de Ren desde a infância, não é difícil entender a conexão entre elas que se transforma em uma solidariedade mútua, de grande importância para o contexto de sobrevivência.

Lutar para sobreviver já faz parte da vida de Amanda muito antes da instauração do caos no romance. Ela que é mulher, minoria étnica (*tex-mex*), pobre e refugiada das mudanças climáticas, adquire, ao longo da sua jornada, a resistência e também a resiliência que são necessárias para superar os momentos de

5 No original: “The debt of gratitude that she was forced to express towards Blanco is now redirected towards the Gardeners instead, and consequently she also starts paying back the debt humanity owes to the planet”.

dificuldade. Certamente, os treinamentos na companhia de sua amiga Ren e de outros/as jardineiros/as a fortaleceram ainda mais nesse quesito. Apesar de toda situação de calamidade no pós-apocalipse, Amanda ainda é sequestrada pelos criminosos da *painball* de quem sofre tortura física e psicológica, além dos estupro.

O drama dessa personagem cessa apenas nos últimos capítulos de *O ano do dilúvio* quando, sob a perspectiva de Ren, os eventos do final em aberto de *Oryx e Crake* são finalmente elucidados. Convém lembrar que a narrativa do primeiro romance da trilogia se encerra quando Snowman vê dois homens e uma mulher, e fica na dúvida se vai ou não ao encontro daqueles sobreviventes. Isso é desvendado quando no desfecho dessa cena, Snowman vai ao encontro deles e liberta Amanda dos domínios dos criminosos. Ao mesmo tempo, Toby e Ren chegam ao lugar e ajudam a render os homens da *Painball*, o que culmina com o salvamento de Amanda. Tal evento evoca o tema da sororidade em *O ano do dilúvio* que venho destacando nesta análise. Uma passagem na fala de Ren ajudar a ilustrar a força união feminina no romance:

Nós estamos sentadas em volta da fogueira – Toby, Amanda e eu. E Jimmy. E os dois sujeitos do time dourado da Painball que não devem ser esquecidos. [...] Meu corpo está todo doído, mas ao mesmo tempo estou feliz. Temos muita sorte, penso. Muita sorte por estarmos vivos. Todos nós, inclusive esses homens da Painball (ATWOOD, 2011, p. 464)

Interessante observar o sentimento de felicidade que invade a narradora no momento do salvamento da amiga e do reencontro com seu ex-namorado, Jimmy. Ren ressalta ainda a importância de os criminosos da *Painball* terem sobrevivido também. Isso é um aspecto recorrente no âmbito da ficção pós-apocalíptica, a propósito, em que todas as vidas remanescentes são valorizadas, independentemente dos perfis dos/das sobreviventes. Nesse caso, a presença marcante do feminino em *O ano do dilúvio* é, a meu ver, um dos aspectos que aumenta as chances da sobrevivência de alguns seres humanos. São essas mulheres, em especial Toby, Ren e Amanda, que vão interagir com os/as humanoides *Crakers*, possibilitando assim novas configurações de pós-humano em no terceiro livro da trilogia.

854

Um dos pontos controversos no contexto pós-humano proposto por Atwood tem a ver com o tema da sexualidade. Logo nas primeiras páginas de *MaddAddam* [no Brasil, *MaddAddão*, tradução de Márcia Frazão], Toby narra um fato bastante inusitado, ou nas suas próprias palavras como “*a major cultural misunderstanding*” [um sério engano cultural]. O que acontece é que tanto Amanda como Ren estão ovulando, o olfato dos *Crakers* aflora e um ritual de acasalamento entre humanoides e humanas inicia.

Vale lembrar que a sexualidade dos/das *Crakers* foge totalmente ao padrão típico do humano, aproximando-se mais de um acasalamento que é comum em algumas espécies do mundo animal. Por exemplo, os *Crakers* do sexo masculino ficam com a genitália azul quando estimulados pelas companheiras do sexo feminino, que expelem um tipo de feromônio. Uma descrição mais acurada de como o ato sexual dessas criaturas se efetiva, pode ser lida no trecho abaixo em *Oryx e Crake*:

Seus pênis ficam azuis para combinar com o abdome azul das fêmeas, e eles fazem uma espécie de dança do pênis azul, com os membros eretos sacudindo-se em uníssono, no mesmo compasso dos movimentos dos pés e da cantoria: uma característica que foi sugerida a Crake pela sinalização sexual dos caranguejos. Dentre os tributos florais, a fêmea escolhe quatro flores e o ardor sexual dos candidatos malsucedidos arrefece imediatamente, sem deixar nenhum rancor. Então, quando o azul de seu abdome alcança o tom mais escuro de azul, a fêmea e seu quarteto procuram um local reservado e copulam até a mulher engravidar e seu colorido azul desaparecer. E é isso aí. Nada desse papo de *Não quer dizer sim*, pensa o Homem das Neves. Não há mais prostituição, nem abuso sexual de crianças, nem barganha de preços, nem cafetões, nem escravas sexuais. Não existe mais estupro (ATWOOD, 2004, p. 156-57).



Embora Ren e Amanda não fiquem com seus abdomens azuis, os *Crakers* percebem que elas estão no período fértil, abordando-as como acontece de forma natural com as mulheres *Crakers*. Gosto da definição de Toby para tal evento como “um sério engano cultural” porque a relação sexual sem consentimento entre humanas e *Crakers* sugere um tipo de estupro coletivo. Mesmo que os humanoides sejam pacíficos por natureza, sem dúvida alguma, a cena do acasalamento grupal, sem a permissão das personagens humanas, suscita reflexões importantes. Um estupro, independentemente da cultura em que é praticado, é sempre considerado um ato violento, mesmo nas sociedades em que os valores patriarcais são predominantes. Convém lembrar que Amanda já havia sido violentada pelos *Painballers* e no momento em que é “atacada” pelos *Crakers*, ela está em estado total de alheamento por conta dos traumas mais recentes.

É inegável como a violação do corpo feminino ganha evidência na prosa de ficção atwoodiana. Na trilogia, em específico, as protagonistas não fogem à regra. Oryx é vítima da exploração sexual desde a sua infância. Toby é frequentemente oprimida e violentada por Blanco no próprio ambiente do trabalho. Ren, por sua vez, embora não tenha sofrido traumas como o das personagens anteriores, trabalha como dançarina de boate, antes do “dilúvio seco”. O fato é que as personagens femininas da trilogia são sempre oprimidas pelo masculino de alguma forma. À guisa de ilustração, basta lembrar o perfil de Jimmy no tempo pré-apocalíptico, em que ele demonstrava certa obsessão em ver pornografia online, através da qual corpos femininos, inclusive infantis, eram consumidos diariamente. Jimmy até mesmo narra suas relações sexuais com Oryx assim como com Ren ou Amanda em outros momentos. O tema da sexualidade, portanto, é sempre mobilizado em *MaddAddam*.

Mas qual é, então, o propósito de Atwood ao desenhar a sexualidade Craker de modo a quebrar os paradigmas tradicionais nesse quesito? Uma possibilidade de reflexão pode ser apreendida do verbete “Sexualidade pós-humana” [“Posthuman sexuality”], escrito por Patricia MacCormack para o *Posthuman glossary*, organizado por Braidotti e Hlavajova. No texto aludido, tal tema é colocado como algo enigmático. Nas próprias palavras de MacCormack, “a sexualidade pós-humana questiona a utilidade do exato conceito de sexualidade em si” (MACCORMACK, 2018, p. 355, tradução minha)⁶. Dos vários caminhos que a estudiosa oferece para a discussão, detenho-me, por ora, em apenas um: que a sexualidade pós-humana não se limita a duas entidades ou seres. Nesse aspecto, a sexualidade *Craker* parece corroborar a abordagem de MacCormack.

855

Sem dúvida, Atwood se vale dos/as *Crakers*, configuração do pós-humano, para desestabilizar concepções respaldadas na premissa do humano. É claro que o ato sexual forçado pode ser inclusive encontrado em algumas espécies do reino animal, como, por exemplo, nos golfinhos. Entretanto, na esfera do humano, esse ato adquire tons de tragédia. O que sugere que propor uma prática sexual nos moldes da cultura *Craker*, nas próprias palavras do criador, é acreditar num padrão, mas que infelizmente se mostra como utópico, como a ideia de “não existe mais estupro” em uma citação anterior. O fato é que tanto Amanda quanto Ren ficam grávidas depois da relação sexual forçada com os *Crakers*. Mais adiante na narrativa, Swift Fox, outra sobrevivente também engravidada em situação semelhante.

Essas três personagens, portanto, permitem-me recorrer à ideia da “O indivíduo pós-humano grávido” [“The pregnant posthuman”], do verbete homônimo de autoria de Rodante van der Waal. A estudiosa, ao propor o termo em tela, assevera que este se refere à filha da intersecção de algumas frentes filosóficas, dentre elas a noção de ciborgue, de Donna Haraway, e a proposta de pós-humano, de Rosi Braidotti. Em sua discussão, Van der Waal acrescenta ainda uma distinção que considero interessante: Se a condição humana é de natalidade, a condição pós-humana é de gravidez” (WAAL, 2018, p. 369, tradução minha)⁷. Por este prisma, eu diria que as sobreviventes na condição de grávidas, com exceção de Toby nesse aspecto, ajudam a mobilizar os temas do pós-humano na trilogia. Como a ideia de pós-humano implica um proces-

6 No original: “Posthuman sexuality questions the utility of the very concept of sexuality itself”.

7 No original: “If the human condition is one of natality, the posthuman condition is one of pregnancy”.



so evolutivo, a narrativa de *MaddAddão* corrobora tal pensamento e nos lembra que “As gestações estão avançando com mais rapidez que de costume, e a maioria das mulheres acredita que os três bebês sejam híbridos crackers” (ATWOOD, 2019, p. 429). Na verdade, os bebês são seres híbridos, sugerindo, assim, o pós-humano como uma alternativa de sobrevivência dentro da trilogia pós-apocalíptica de Margaret Atwood.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *Oryx e Crake*. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *O ano do dilúvio*. Tradução Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *MaddAddão*. Tradução Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BRAIDOTTI, Rosi. *The posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria. Introduction. In: _____ (Org.). *Posthuman glossary*. Londres; New York: Bloomsberg Academic, 2018, p. 01-14.

KUŹNICKI, Sławomir. *Margaret Atwood's dystopian fiction: fire is being eaten*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Press, 2013.

LINDHÉ, Anna. Restoring the Divine within: The Inner Apocalypse in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*. In: WALTONEN, Karma (Ed.). *Margaret Atwood's apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 41-56.

MACCORMACK, Patricia. Posthuman sexuality. In: Braidotti, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (Org.). *Posthuman glossary*. Londres; Nova York: Bloomsberg Academic, 2018, p. 355-356.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano – por quê? *Revista USP*, São Paulo, n. 74, p. 126-137, jun./ago. 2007.

856

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da. *Apocalipse, sobrevivência e pós-humano: uma narrativa ecocrítica da trilogia MaddAddam*, de Margaret Atwood. 2019. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

WAAL, Rodante van der. The pregnant posthuman. In: Braidotti, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (Org.). *Posthuman glossary*. Londres; Nova York: Bloomsberg Academic, 2018, p. 368-371.



ÁGUAS PROFUNDAS: UMA LEITURA DAS POLÍTICAS DE SEGREGAÇÃO À INSUBMISSÃO DECOLONIAL EM *OLHOS D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Thallita Fernandes¹

Em um momento tão delicado quanto o que vivemos agora em nosso país, no que tange à política e aos direitos humanos, não podemos evitar de pensar em um paralelismo entre ficção e realidade. Territórios e corpos dominados física e psicologicamente desde tempos coloniais não conseguiram encontrar no sistema jurídico que rege o Estado, meios para liberar-se de determinadas condutas. Ao invés de buscar uma saída da situação opressora, parecem caminhar para a direção oposta, rumo às antigas amarras, algumas desatadas há muito pouco tempo.

Enquanto alguns teóricos buscam explicar as relações de poder existentes na sociedade e a forma como elas se difundem, controlam e punem, como fez Foucault (1987; 2010), outros visam às circunstâncias que mantém sujeitos aprisionados a certos determinismos e afastados de qualquer tentativa de rebelião contra a situação atual. A filósofa alemã Elisabeth Noelle-Neumann (1995: 201), por exemplo, pontua a existência de fenômenos que levam sujeitos ao silenciamento permanente, em especial pelo medo do isolamento social.

Norbert Elias (1965: xlvii), igualmente, aponta que uma das razões é que o cidadão estabelecido segue regras para permanecer como parte de um grupo. Negar a proposta de sua comunidade funciona como renegá-la. A coação age em níveis sutis e está tão engendrada nas culturas e no temor causado pela figura da outridade, que passa a ser reproduzida como se fosse natural, ou seja, não se repensa os hábitos que nos torna a sociedade que somos.

Violências físicas e epistêmicas exerceram um papel fundamental para criar redes de silenciamentos e reprodução cultural hegemônica e geraram uma rede de mal-entendidos culturais, deslocamentos forçados e isolamentos, que levaram ao soterramento de modos de vida tradicionais e do reconhecimento sobre o valor das identificações próprias, especialmente aquelas ligadas às raízes, à cultura nativa e ao território.

Eduardo Galeano, em *As veias abertas da América Latina* (1990), retoma questões como a venda constante de recursos naturais (solo e subsolo), o extermínio das lutas libertárias e dos possíveis futuros insurgentes, o controle constante (promovido por países poderosos) do território, das políticas públicas e privadas das nações dominadas e dos corpos, em especial o das mulheres. Hoje, por exemplo, o controle da natalidade é visto como forma de amenizar a pobreza nos países do Sul Global e a fome no mundo, porém, como ressaltam ativistas como Gayatri Spivak (1988: 97-104), as decisões não são nunca tomadas pelas próprias mulheres, ao contrário, aponta Galeano (ibid.: 5-9), são demandas externas que ditam como as nações devem se portar.

Este ainda é o mesmo código apresentado pelas empresas coloniais, que ao considerarem-se mais evoluídas, melhor organizadas e civilizadas, escreveram e trataram outras formas de vida humana como primitivas, subumanas.

O corpo da mulher se insere em uma área que enreda não apenas uma profunda sabedoria ancestral sobre a terra e o cultivo, cuidado e manipulação de plantas, trabalhos de parto e manutenção da saúde

1 UERJ

da família, bem como a cultura que transmitia para sua prole e que envolvia, inclusive, o repasse de toda essa carga ancestral. Além disso, em um sistema majoritariamente patriarcal, as mulheres sofrem diversas formas de dominação, aparentes na restrição salarial, postos de emprego, níveis de escolaridade, entre outros fatores que reduzem a mobilidade no estrato socioeconômico, na autonomia das mulheres sobre os próprios corpos, sobre seus desejos, ambições e preferências.

Conceição Evaristo, autora de *Olhos D'água* (2016), apresenta em uma série de contos a perspectiva de diferentes corpos negros. A introdução de seu livro, escrita por Jurema Werneck, expõe o seguinte ponto de vista:

A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm). Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor. Quem não vê? (WERNECK, J. Introdução, in: EVARISTO, 2016: 9)

Werneck evoca a voz e posicionamento militante de Evaristo e posiciona-se frente ao cenário enfrentado cotidianamente pelas mulheres negras brasileiras e, principalmente, levanta uma séria questão: “Quem não vê?”

Pensar nesta pergunta implica em avaliar o porquê destas pessoas continuarem habitando um espaço de invisibilidade. Para Boaventura de Sousa Santos (2010: 31-33), o pensamento ocidental moderno é abissal, o que implica dizer que a realidade social está dividida por linhas radicais que a separam em dois universos distintos. A distância é tão imensa que um dos lados se torna invisível e fundamenta a visibilidade do outro. Assim, fomenta distinções drásticas, propagadas em múltiplas direções, desde os campos do conhecimento, saberes jurídicos, questões cartográficas (que regulam o que é ou não permitido, tendo como referência o visível/ hegemônico).

858

Tal paradigma advém da época das grandes navegações, quando se dividiu o mundo entre uma sociedade civil incluída em um contrato social e o restante, abandonado e condenado pela incapacidade de escapar a este sistema dificilmente reversível e que torna possível a violência física e epistêmica no território e nos corpos subalternizados. O processo demarcou, segundo a concepção de pensadores como Judith Butler (2016). Michel Foucault (2010) e Giorgio Agamben (2015), vidas que podem ser vividas e os corpos que não importam.

Walter Mignolo (2011) pontua ainda que: “O pensamento linear global mapeou não só a terra e as águas, mas também as mentes” (MIGNOLO, 2011; 79²), isso porque as fundações imperiais influíram diretamente na ordem do conhecimento e da violência para justificar ações e controlar reações. Assim, as retratações de um povo sobre si próprio também foram afetadas.

Ainda hoje os reflexos dos impasses do passado persistem em nossa sociedade e necessitam de ação urgente e contínua para que sejam interrompidos. Portanto, retomar o tempo pregresso e oferecer novas perspectivas narrativas é uma estratégia de ressignificar a história, os preceitos criados para territórios menos privilegiados e fomentar negociações que escapem ao controle linear do pensamento abissal.

O aporte teórico apresentado pode ser verificado nas obras de autores pós-coloniais, porém, escritas recentes apresentam não apenas a perspectiva da perda de referência com a origem, a dor e a hostilidade a que certos grupos foram submetidos, como também resgatam a coragem, a resistência, a força e fé daqueles que diariamente se encontram em situações de risco e que batalham e buscam um lugar ao sol, mesmo que assombrados pelos manifestos daqueles que estão à frente das posições de poder.

2 Tradução nossa. No original: “global thinking mapped not only the land and waters of the planet, but also the minds.”



Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma dessas escritoras. Nascida em 1947, em Belo Horizonte, Minas Gerais, possui obras internacionalmente conhecidas em diversos gêneros literários.

A vida marcada por dificuldades financeiras fez com que Evaristo se mudasse para o Rio de Janeiro em 1973, quando aprovada para o magistério³. No mesmo estado, graduou-se e cursou mestrado e doutorado.

A carreira acadêmica, bem como a produção literária da autora, é cerceada pelas questões da negritude, seja no que tange às problemáticas de gênero e classe, quanto no que versa sobre o empoderamento, militância e insubmissão dos negros no Brasil.

Conceição Evaristo possui como lema a “escrevivência” (VASCONCELOS, 2015: 148), que é a escrita que não se distancia do que ela própria vive em sua pele. Por isso, é possível encontrar confluências entre a vida e a obras produzidas por ela.

A trajetória do livro (EVARISTO, 2016) se inicia nos olhos d’água e faz seu caminho até desembocar no oceano (último conto da coletânea). O fluido, a dor, a espiritualidade, a busca pela descoberta de si próprio e de um lugar seguro no mundo, retomam o passado dos negros trazidos através dos mares e unem as trajetórias dos personagens apresentados em todos os contos. O caminho das águas também pode ser associado a um elemento universal, ao início da vida humana e da criação de comunidades mais robustas, possíveis apenas às margens de rios.

O significado que a água adquire ao longo dos contos é tanto o de separação de fronteiras e de vidas, de derramamento de sangue, quanto o da indissociabilidade do espiritual e do corpóreo, de junção, conexão. Ao apresentar contextos paradoxais para um mesmo termo, um recurso de raiz ioruba é apresentado: a estética do meio, que não caracteriza nem o mais belo e nem o mais feio, o bem ou o mal, o certo ou o errado, mas algo entre as duas coisas, que é humana e aplicada a uma cosmovisão Orum-Aiyê⁴ (XAVIER, 2018, p. 3-6).

859

Olhos d’água (2016), exemplar contemplado neste estudo, nomeia também o conto de abertura da coletânea, o qual já premedita o tom e os dilemas que a obra apresenta. Na pergunta insistente: “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2016: 11), a narradora experimenta o incômodo da dúvida gerada pela não-lembrança de um aspecto tão visível do corpo materno e protetor. Não por que olhou insuficientemente para eles durante a vida, mas porque ali sempre só haviam lágrimas.

O trecho a seguir conecta a figura materna aos cuidados da família, compõem sua trama como corpo que gera, nutre, protege e desafia as dificuldades do cotidiano de uma vida transpassada pela escassez do mínimo necessário à dignidade e manutenção de uma vida humana. Apesar das adversidades, as mulheres do imaginário de Evaristo são guerreiras, ligadas à ancestralidade e às características de seus orixás, logo, integram natureza, origens territoriais e culturais de um povo e a força que elas possuem:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós. E eu não sei se o lamento-pranto de minha mãe, se o barulho da chuva... Sei que tudo me causava a sensação de que a nossa casa balançava ao vento. Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! Então, por que eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela?

E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície.

3 Informações bibliográficas obtidas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6851/conceicao-evaristo>; e: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>

4 Entre-lugar do divino e do terreno



Sim, águas de Mamãe Oxum. Abracei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem às minhas. Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. (EVARISTO, 2016: 12-13)

A figura de Oxum possui significados importantes para a leitura da obra na chave apresentada nesse trabalho. Em *Anjos* (2016; p. XV), temos que a entidade é: “relacionada ao poder, beleza, sabedoria e perspicácia feminina, à gestação e maternidade, ao cuidado materno às crianças pequenas, à valorização dos saberes ancestrais. No candomblé está ligada ao elemento natural das águas doces”. Em Kary (2009, p. 5) ela é caracterizada como “filha favorita” e “mãe das mães (...), símbolo do poder feminino de procriação”.

A iabá (“orixá com representação feminina”⁵) cuja figura porta um espelho, oferece na superfície hídrica uma função similar a do objeto. Os espelhos d’água, retratados como os olhos da mãe da protagonista, estão associados à reflexão e indicam um movimento de autorreconhecimento da própria imagem e das modificações psíquicas da personagem principal.

Por meio do olhar da mãe, a narradora se transporta para um início simbólico e, retrospectivamente acessa o espaço afetivo do passado. Lá, ela resgata a si própria, pois compreende não apenas seu valor intrínseco, mas a importância de aspectos adormecidos em seu interior. O chamado espiritual a desperta para a projeção divina da ancestralidade e descendência direta de Oxum, acessada quando a protagonista vê no reflexo úmido a imagem da deusa, caracterizada como a mãe de todas as mães, protetora de todos os filhos⁶.

O reflexo também pode ser lido como reverberação das experiências de Evaristo enquanto mãe e mulher que herdou o legado da espiritualidade ancestral e, assim como a narradora, precisou se locomover para longe das origens, por necessidade. O recurso funciona também como a projeção de um corpo coletivo que enfrenta os mesmos problemas apresentados na obra.

O conto (EVARISTO, 2016, p. 11-14) também aponta sincretismo religioso quando lasã é evocada sob o nome de Santa Bárbara, correspondente católica da mesma⁷. Durante a tempestade, portanto, a mãe da protagonista clama por essa, que está vinculada, segundo *Anjos* (2016; p. XV), “à força, vitalidade e guerra”. A aproximação com a dimensão divina garante que elas se vejam autorrepresentadas com os atributos das divindades, aspectos empoderadores para a construção do ser social lido como mulher afro-brasileira.

A escrita de Evaristo aponta diversas violências de gênero, abusos físicos, culturais e epistêmicos, ausência da figura paterna, bem como outras dificuldades da maternidade em situações de risco, como por exemplo a angústia de ter que acostumar os filhos com a fome, ou de manter triplas jornadas de ofício e necessitar se ausentar da presença das crianças por motivo de sobrevivência de toda a família, fator que funde reivindicações políticas de maternagem, negadas ou dificultadas socialmente às mulheres.

O termo olhos d’água caracteriza a integração do humano à sua origem, à sua natureza. Ao escolher tal título, a autora acessa o nome popular do que conhecemos como nascente, a fonte da água e da vida, que esconde em seu humilde jorro superficial o volume líquido que forma rios imensos e banha o mar. O poder e corpulência adquiridos aos poucos, na junção de pequenas quantidades líquidas, assume caráter de integração e força. Por conseguinte, o reflexo configura engano para quem enxerga o mundo apenas superficialmente, como apontado adiante:

5 Definição utilizada por: SANTANA, Bianca. Espelho das labás: A literatura de Conceição Evaristo como defesa e processo de autorreconhecimento da mulher negra. In: *Escrevivências*, Itaú Cultural, 2016. Último acesso em: 01/02/2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>

6 Sinal reforçado pela repetição da palavra olhos.

7 Tal fator denota o sincretismo religioso, fruto de uma fusão cultural e da exigência de esconder crenças religiosas frente a uma sociedade intolerante.



E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. Abraçei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem às minhas. (EVARISTO, 2016, p. 13)

Ao trazer a imagem das águas como recurso estético de seus textos, Evaristo evoca o fluxo, a continuidade e o deslocamento como pontos cruciais de sua compreensão política. Se por um lado a fluidez gera a sensação de modificação, de renovação e da capacidade de transfiguração da paisagem, da geração de vida e de promoção de limpeza, por outro, evidencia também a história do exílio forçado e das condições políticas e psicológicas geradas por ele.

Em uma mesma direção, a proposição de fluidez conflui a movimentação da água com o pensamento. Deslocáveis e com capacidade de adquirir múltiplas formas, ambos se movimentam, se transformam constantemente e ultrapassam as fronteiras entre texto, artista e leitor. Por não possuir direção fechada ou linear, liga-se ao trânsito e mesmo à margem⁸, cujas dimensões dilatam-se ao final. O encontro com o mar não implica em um ponto final, mas um ponto de chegada. Especificamente o local de entrada dos negros escravizados.

O ciclo da água dialoga ainda com o modelo narrativo circular e por isso implica retroalimentação na fonte das raízes culturais e religiosas africanas. Em um outro sentido, retoma ainda locais de fuga e autonomia no período escravagista. Neste sentido, representa o devir, a resistência e sobrevivência daqueles que, constantemente pressionados, sofrem múltiplas tentativas de extermínio, por causa de múltiplas discriminações e intolerâncias religiosas.

O fluxo remete ainda à presença do “fluxo de consciência” (HUMPHREY, 1954, p. 4) na mente da protagonista, de onde entre uma rede de pensamentos, memórias próprias e da vida com a família irrompe a frequente pergunta: “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2016, p. 11-13).

Tal aspecto movimenta-se para além da dimensão escrita, uma vez que o padrão de oralidade e as vozes de diversos personagens perpassam o conto. Além disso, a condução narrativa em primeira pessoa conecta a fala direta da protagonista com o leitor, fator que estabelece uma condição dialógica empática.

Por se tratar de um texto que enfatiza gerações distintas, representa continuidade e ancestralidade cruciais para a existência da vida no tempo presente. Concomitantemente, o não fechamento do conto e a situação de diálogo abrem espaço para que o leitor participe daquela história, complete imaginativamente as lacunas e repense a ordem da sociedade em que vive. O fato de o conto terminar com uma pergunta feita pela filha da personagem: “— Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?” (EVARISTO, 2016, p. 13), portanto, deixa uma fissura viabilizadora de continuidade e refazimento de um ciclo, cujo futuro reconduzirá a outras memórias e histórias, potencialmente melhores.

Ao abarcar a tradição de oralidade na literatura, a autora promove um tipo de escrita verbalizada, poética, que se traduz com o corpo, não apenas no nível individual, mas como incorporação social e política.

Grande parte dos personagens da obra de Evaristo (2016) têm a cidadania e outros aspectos políticos e de poder negados. Por conseguinte, são levados a viver uma situação de instabilidade causada por privações de vários tipos, como uma moradia em local saudável e seguro, uma vez que a maioria dos personagens do livro habitam favelas violentas e barracos precários; sofrem com o afastamento das raízes religio-

8 Tanto enquanto situação política de exclusão quanto de sobrevivência.

sas, fruto das imposições sociais racistas; preconceitos de gênero; são empurrados para a marginalidade; e não obstante, ocupam postos de emprego com piores remunerações, reconhecimento e condições de trabalho.

Ao mesmo tempo que levanta discussões necessárias, a autora pode ser compreendida como uma escritora decolonial, uma vez que usa de sua obra para criar estratégias as quais visam interromper o processo de silenciamento e invisibilidade de pessoas que passam cotidianamente pelas mesmas situações encontradas nos personagens de seus contos, especialmente as mulheres. Assim, mesmo ao tratar de temas políticos urgentes, como a violência contra os negros, a situação de vulnerabilidade nas favelas brasileiras, cerceada por abusos e agressões, a escrita de Evaristo reverencia a força, a fé, o amor e união como instrumento de articulação política e como fator poético que circunda a vida de seus personagens.

Deslocamentos políticos e estéticos em *Olhos d'água* (EVARISTO, 2016) não aparecem de forma dissociada. O teor po-ético e a formação de imagens com que se abarca o cotidiano são capazes de ilustrar tanto a situação social do corpo negro, quanto mirar um horizonte líquido de representações simbólicas, ricas para a interpretação das raízes africanas presentes na cultura brasileira.

A invisibilidade abissal exposta por Santos (2010), a falta de espaços de escuta trazida pela teoria de Spivak (1988), as dificuldades da maternidade citadas por Galeano (1990), são aspectos que se estendem por causa das redes de poder abordadas por Foucault (2010) e das implicações sociais dos micropoderes expostas por Noele- Newman (1995) e Elias (1965).

Atualizadas na visão de Mbembe (2011) , o qual aborda o conceito de biopoder, o fenômeno se volta para a morte a do corpo negro e aponta o racismo como condição para regular e tornar aceitáveis as funções de extermínio demandadas pelo Estado (23), por causa da manutenção de princípios de hostilidade, mecanização dos procedimentos de execução e o aprendizado cultural das técnicas de isolamento, os quais a sociedade herdou de uma passado colonial e escravocrata e que continua sendo reproduzida acriticamente na sociedade atual.

A escravidão foi uma das primeiras experimentações da biopolítica, cujo resultado é uma perda tríplice: a do lar, do direito sobre o próprio corpo e de seu status político, as quais resultam em dominação absoluta, alienação e morte social. A política, compreendida como continuação da guerra, mantém o necropoder como característica contemporânea da ação do fenômeno biopolítico sobre o corpo negro. Opera por meio do controle, vigilância e segregação e cria enclaves periféricos (MBEMBE, 2011, p. 30-32; 49) que mantém as chaves sociais para a invisibilidade e falta de espaços de escuta.

A teoria de Spivak (1988) sobre a impossibilidade de diálogo complementam a compreensão da dificuldade de articulação e fuga de dentro desse sistema, pois a exclusão radical faz com que a assistência jurídica a determinados sujeitos seja inexistente ou ineficaz. Ainda que haja uma resistência, o modelo perpetua-se pela reprodução cultural.

Além do mais, uma das características deste tipo de política é fazer com que se suponha que não existem alternativas ao sistema em que se vive. Tal fator torna ainda mais urgente o rastreamento de pensamentos pós-abissais e emancipatórios fundados em linhas de amizade, nos princípios da hospitalidade, da pluralidade e heterogeneidade, que integram e valorizam a diferença, criam empatia e que capacitem a sociedade para discussões e ações alternativas que possam ser efetivamente levadas a termo no cotidiano.

Nesta direção e em confluência com o pensamento de Santos (2010: 55), as fronteiras do conhecimento podem ser rompidas por meio da ecologia dos saberes, caracterizada também pela tradução cultural. Assim, a leitura comparada da história, da política, da cultura, bem como da literatura de povos distintos, pode beneficiar não apenas a parametrização da situação atual e suas respectivas alternativas em diferentes espaços, como também favorecer a criação de pontes, troca e solidariedade entre nações perpassadas por dilemas semelhantes.



Uma vez que tais informações sejam compreendidas de forma a suplementar a nosso próprio entendimento de mundo, será mais viável alcançar um sistema mais justo, que compreenda as necessidades individuais e regule ações globais em prol de um benefício social, econômico e cultural comum.

A separação ocidental entre homem e natureza também precisa ser repensada. Afastar-se não apenas de nossa própria história, mas também do espaço em que vivemos provoca o desvio de nossa realidade mais palpável. Seguindo o pensamento de Mignolo (2003), é preciso pensar o global, porém, o que mais impacta nossos cotidianos é a ação local. Sem esta estratégia, não poderemos nunca resolver nossas próprias questões e conquistar autonomia.

Evaristo evoca a poética das águas, elemento que une todos os seres vivos, que está presente no rico sangue menstrual, aquele que guarda e nutre o ventre das mulheres grávidas, mas que também está espalhado pelas ruas e calçadas de nosso país. As situações apresentadas nos contos refletem a inviabilidade da vida de negros assolados pela pobreza, fome, abandono, epistemicídio, dentro outras situações políticas e sociais que os relegam às margens e à invisibilidade.

A importância em se abordar escritores negros, em especial as mulheres, está no enfoque narrativo e no teor representativo dos personagens que fornecem meios para a reconstrução do passado e enfrentamento do presente, que ainda mantém os traços dos erros cometidos na humanidade ao longo da história e se repetem a cada dia. Ações insubmissas favorecedoras de um diálogo entre literatura e sociedade apresentam novas possibilidades de compreensão da realidade e oferecem alternativas em prol do rompimento de barreiras abissais que distanciam vidas subalternizadas da possibilidade de se construir e trilhar um novo e mais justo caminho.

REFERÊNCIAS

863

- ANJOS, Juliane dos. *As joias de Oxum: as crianças na herança ancestral afro-brasileira*. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: Notas sobre a política*. Trad. PESSOA, D. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, Judith *Frames of war: When is life grievable?*. New York: Verso Books, 2016.
- _____. Bodies That Still Matters. In: NIGRO, C. M. C.; CHANTAGNIER, J. C.; LARANJA, M. R. R (orgs). *Corpos que (se) importam: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes*. Campinas: Pontes Editores, 2018, p. 21- 40.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *The established and the outsiders: A sociological enquiry into community problems*. London: Sage Publications, 1965.
- EVARISTO, Conceição *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2016.
- FOUCAULT, Michel *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. ERMANTINA, M. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *Vigiar e Punir*. Trad. RAMALHETE, Raquel. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GALEANO, Eduardo. *As Veias abertas da América Latina*. Trad. FARACO, S. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- FALCÃO, Kary. Oxum, mãe da beleza: o poder da divindade de maior popularidade do panteão afro-brasileiro in: *Saber científico*. Porto Velho, p. 1+14, jan/ jun, 2009.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: seguido de " Sobre el gobierno privado indirecto"*. Trad. ARCHAMBAULT, E. F. Espanã: Melusina, 2011.
- MIGNOLO, Walter *Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. OLIVEIRA, S. R. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. I Am Where I Do: Remaping the Order of Knowing. In: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. United States of America: Duke University Press, 2011, p. 77-117.



NOELLE-NEUMANN, Elisabeth. *La espiral del silencio*. Barcelona: Paidós, 1995.

RODRIGUES, Felipe F. Literatura e sabedoria ancestral na obra de Mãe Beata de Yemonjá: in: *Literafro*, UFMG, 15 de jan de 2018, último acesso em: 02/08/2019. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/128-felipe-fanuel-xavier-rodrigues-literatura-e-sabedoria-ancestral-na-obra-de-mae-beata-de-yemonja>

SANTANA, Bianca. O espelho das iabás: *A literatura de Conceição Evaristo como defesa e processo de autorreconhecimento da mulher negra*. In: São Paulo, Itaú Cultural, 2017. publicação digital. Paginação imprecisa. 04/05/2017. Último acesso em: 07/08/2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/espelho-das-iabas/>.

SANTOS, Boaventura S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 33- 83.

SPIVAK, Gayatri. C. Can the subaltern speak? In: Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988; p. 271-313.

VASCONCELOS, Vania. A trajetória e a “escrevivência” de Conceição Evaristo. In: *No colo das labás: maternidade, raça e gênero em escritoras afro-brasileiras*. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2015, p. 147- 222.



MULHERES E SEREIAS: RESSIGNIFICANDO O MITO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tayná Sanches Pereira Costa¹

Cantoras por excelência, que a todos os homens enfeitiçam, que delas se aproximam – as Sereias compõem o imaginário mitológico ocidental desde meados do século VIII a.C. Inseridas nas narrativas de viagem de Odisseu compostas por Homero, o legendário e primitivo *aoidós* e *poietés* do povo grego, as cantoras épicas tornaram-se modelo para diversas produções posteriores, tais como: poéticas, culturais, metafóricas e sociais. Tendo em vista que as Sereias, dentre as diversas outras personagens mitológicas que constam nas poesias homéricas, são as que mais popularmente sobrevivem tantos séculos e continuam se reinventando na sociedade moderna, nosso intento é mostrar as várias maneiras que tais personagens destacam-se na arte contemporânea, bem como de que forma as Sereias, enquanto personificação do feminino, superam as adversidades da nossa sociedade cujos ecos patriarcais não foram esquecidos.

Em geral as Sereias mantêm relações com o âmbito feminino e, por vezes, com a intensidade do canto. No período arcaico, na poesia épica de Homero, as Sereias eram monstruosas e, conseqüentemente, mortíferas – tal como Cila e Caribdis –, além de remeterem à trapaça – prometem cantar o que Odisseu desejava ouvir e o deixariam partir, porém sabemos que “quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,/ ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos/ estarão para se regozijarem com o seu regresso” (*Odisseia*, XII, 41-43). O arrebatamento das Sereias épicas e helenísticas acontecia através do canto – particularidade essa que as enalteceu perante os feácios e Penélope, na *Odisseia*, segundo o relato odisséico, e que fez com que Butes, um dos marinheiros a bordo da embarcação de Jasão se lançasse ao mar ao ouvir o canto das maviosas Sereias. Portanto, até os textos que nos chegaram, nenhum herói épico sentiu-se atraído pela forma física das Sereias, mas há relatos do quanto seu canto é devastador e sedutor.

865

Se na poesia homérica e apolonesca a beleza física das Sereias não era algo a ser enaltecido, na arte contemporânea seus encantos são questionados e assumem características diversas, como veremos. A beleza pode estar tanto num cabelo comprimido, como numa calvície; numa mulher branca ou negra; magra ou gorda; deficiente física, visual, auditiva. As novas proposições dessas personagens na arte contemporânea abandonam os padrões habituais e questionam o chamado *tradicional*. Como primeiro exemplo, citamos Angélica Freitas, poeta brasileira que, ao unir o lírico e satírico, intervém politicamente, inclusive, no debate de gênero. No poema *sereia a sério*, a cauda de peixe é substituída por pernas:

Bípedes femininas se enganam
imputando a saltos altos
a dor mais acertada à altivez
pois
a sereia pisa em facas quando usa os pés
(FREITAS, 2007, *sereia a sério*, v.21-25)

A figuração das Sereias diverge ao longo dos séculos, porém, apesar do contexto literário e da escolha do autor, percebemos que os contemporâneos, tal qual Freitas, tendem a preferir as Sereias em forma de mulher ou aquela híbrida, mulher-peixe, ao invés de mulher-pássaro, já que esta última parece sugerir um aspecto

1 IES



mais monstruoso. No poema de Freitas, “a perplexidade seria sempre/ com o rabo da sereia” (2007: v.8-9) denuncia, metaforicamente, o sexismo da nossa sociedade machista, já que o *rabo* da sereia atrai tantos olhares masculinos que, num país de machos famintos, seu destino seria o sushi (cf. DOMENECK, 2011, *online*).

Dentre as principais características da arte contemporânea, citamos a fusão entre a arte e a vida – o que, também, é descrito por Freitas em seu poema ao mencionar sobre o desejo impossível pelo príncipe, o que faz com que a mulher se submeta em troca de algo: “a voz, o hímen elástico/ a carteira de sócia do mediterrâneo” (2007: v.18-19). Se antes o canto caracterizava as Sereias, agora ele é facilmente entregue como uma tentativa de adquirir coisas mundanas e, dessa forma, dirige arte à realidade urbana, cotidiana e social. As Sereias que apresentaremos aqui estão em busca do que antes não lhe era provido: liberdade, representatividade, respeito e receptividade. A Sereia de Freitas, bem como todas as outras que serão apresentadas, precisam ser levadas a sério sem ter que dar nada em troca, e nem diminuir-se perante os homens.

Seguindo o primeiro exemplo no poema de Freitas, a Sereia enquanto representante feminina que sobrevive a diversos tipos de androcentrismos e que, na sociedade moderna, tal qual na arte contemporânea figura-se como arquétipo de luta e resistência, apresentaremos sete outros exemplos de projetos e organizações que, também, utilizam as Sereias como referência para representatividade e reiteração do feminino:

• SEREIAS DA PENHA

Trata-se de um grupo de artesãs, criado em João Pessoa (PB), sob a perspectiva do design e dentro do conceito de economia criativa. Inicialmente donas de casa, as artesãs produzem peças a partir de escamas de peixes, afinal, segundo elas, é do mar que vem a vida, a abundância e a criatividade.

866

O trabalho deste grupo é resultado de um projeto sócio ambiental, assim, o reaproveitamento e a ressignificação de materiais que fazem parte do dia a dia das comunidades de pescadores que costumavam ser vistos sem valor econômico incentivam a preservação ambiental bem como a geração de emprego e renda com a apropriação daquela cultura.

A primeira exposição desse trabalho foi chamada de ‘Fúria da Sereia’, remetendo à força transformadora da criação. De acordo com o estilista do projeto, o artesanato dialoga com o design, com a moda, com a gestão, com as questões ambientais, história, música, vídeo. Além disso, a coleção verão 2016 foi inspirada nas Sereias, mas não por acaso, visto que elas representam a força do feminino e questionam um modelo de beleza que não existe: a Sereia não envelhece.

• SEREIAS DA MATA

Este é um projeto de Renata Dorea que valoriza a cultura local, gera novos artistas, e anseia unir a vanguarda e a tradição, a fim de dispor novos traços na historiografia da arte cabo-friense, onde a exposição “Muros pelo caminho: Sereias da Mata” foi exibida em Fevereiro deste mesmo ano. Atualmente o projeto conta com mais de cem Sereias negras espalhadas pelo Brasil.

De acordo com Renata, as Sereias melânicas invadem a cidade, trazendo para a superfície urbana as camadas históricas recalçadas. O eurocentrismo apresenta as Sereias como brancas e de cabelo liso, mas elas não precisam ser sempre assim. Além de negras, elas não têm um dos braços e um dos seios e essa ausência significa uma busca pela própria identidade:

Esse despedaçar fala sobre esse buraco na nossa cultura [afro-indígena], em nossa memória. Tiraram essa parte, mas não pode esquecer tudo. As sereias estão sem os braços e seios, mas estão firmes, saindo do mar para ocupar o asfalto. (DOREA, Renata. 2019, *passim*)



• SEREIAS DA GUANABARA

Num país machista e homofóbico como o Brasil, há pelo menos dois anos, origina-se um novo bloco de carnaval “aberto a todas as formas de nadar”: Sereias da Guanabara. De acordo com os idealizadores do projeto, a inspiração na Guanabara veio tanto da visão romântica sobre a baía, bem como uma crítica ao estado da mesma. Jorge Badauê, um dos idealizadores do projeto, completa: “a temática marinha e essa relação com o mar vem exatamente da necessidade de nadar contra o lixo e contra a maré”.

O bloco é, também, uma forma de resistência contra a repressão política, carnavalesca e preconceito: “a rua é pública e o bloco é ocupação. Vamos encarar essa contando com quem estiver ao nosso lado”. As Sereias purpurinadas vestidas de maiôs metalizados levam placas com os seguintes dizeres: “Fora Temer”, “Fora Crivella”.

• SEREIAS DA VILA

Sabe-se que a modalidade futebol feminino não é tão reconhecida quanto a masculina, bem como não recebe tantos patrocínios, os salários são mais baixos e há um grande preconceito por trás da sociedade que julga o futebol não ser um espaço para mulheres.

Apesar de não haver, de acordo com as informações que encontramos, nenhum motivo específico para a denominação do time, é importante ter o título de ‘sereias’ num esporte que, durante muito tempo, foi sexista e que, atualmente, vem lutando por mais espaço e condições para as mulheres.

• SEREIAS CARECAS

É comum observarmos na literatura ocidental, Sereias de cabelos longos enaltecendo sua beleza em frente a um espelho enquanto o pente desliza pelos fios. Loiras, ruivas ou morenas – o cabelo é característico das Sereias; é um dos aspectos que lhes atribui beleza.

Na mídia, de modo geral, os holofotes estão voltados para um padrão de beleza feminina: mulheres magras, brancas e de cabelos longos – apesar das possíveis variações, elas nunca são carecas. Estas últimas, geralmente, representam alguém doente, com câncer. O projeto Sereias Carecas, portanto, ajuda a reconstruir a auto-estima daquelas que perderam o cabelo, entre outros meios, no Hospital da Lagoa, Rio de Janeiro.

Criadora do projeto, Lolla Angelucci, desenha personagens carecas nos mais diversos estilos para ajudar outras mulheres que sofrem assim como ela sofreu por causa da doença (alopecia):

Acho que um dos motivos para ser tão difícil se aceitar e se ver bonita careca é que a gente não se vê em lugar nenhum. Você só vê pessoas carecas associadas ao câncer, como uma pessoa coitada que ficou doente e perdeu o cabelo. Acho que faltava personagens que eram carecas porque eram, simplesmente. E eu não preciso explicar porque a sereia que eu pinto não tem cabelo: ela não tem cabelo e é linda. Comecei a desenhar as sereias carecas nisso, de começar a fazer esse exercício de entender a falta de representatividade (ANGELUCCI, Lolla, em entrevista *online*, 2018)

• SEREIANDO NA BAHIA

Projeto busca difundir o *sereísmo*, estilo baseado nos seres mitológicos – influencia moda, esportes, bijuterias, entre outros –, e preza, além da limpeza das praias e da celebração do mar, ações sociais e inclusivas ligadas ao mundo das Sereias e Tritões. O grupo atua em Salvador, Bahia.

• ARRASTÃO DAS SEREIAS

Coletivo feminista que ocupou o Palácio Capanema (RJ) e liderou passeatas ao longo da Semana Feminista do Ocupa MinC, em 2016. O coletivo é formado por *performers* que vestem figurinos exuberantes e cantam, entre outras músicas, “Arrastão”, de Elis Regina.

Professoras, pesquisadoras, negras, indígenas, radicais internacionalistas, comunistas, anarquistas, mães, trabalhadoras – mulheres em geral se reúnem e, inconformadas com o golpe político e misógino que levou Temer a ocupar o lugar de Dilma Rousseff, lutam pela democracia.

As Sereias que apresentamos anteriormente são o reflexo de cidadãos que lutam contra os mais diversos preconceitos, buscam inclusão social e representatividade meio aos padrões impostos de beleza, sexualidade e cor. Ademais, as Sereias também retratam uma luta política, onde se espera mais diversidade e menos tradicionalis

No que tange às Sereias enquanto personificação feminina, citamos as Sereias da Vila que corroboram com a presença de mulheres no futebol. No Arrastão das Sereias, temos mulheres que denunciam, tal qual Angélica de Freitas o faz em seu poema *sereia a sério*, a violência sofrida por elas e perseguição das mesmas. A luta dessas Sereias no Arrastão, as imagens produzidas por elas, bem como os cartazes, sua influência digital e as *hashtags* sugerem uma transversalidade e complementaridade dos movimentos feministas que, de acordo com Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel, intensificaram-se nas últimas décadas.

Devido à liberdade de criação, garantida pela arte contemporânea, Freitas parece revisitar tanto Homero quanto Andersen ao tratar dessa Sereia que não é levada a sério e sofre com as imposições de uma sociedade sexista ao esperar que uma mulher ocupe a cozinha (e as mãos fossem hábeis/ no manejo de bordados e frangos/ assados), seja bela, anseie pelo príncipe encantado (boneco em traje de gala), além de preservar a sua virgindade – o hímen elástico.

868

As formas de dominação e exploração das mulheres na nossa sociedade merecem um estudo exclusivo para tal, mas nos limitamos a dizer, baseado no estudo de Biroli e Miguel, que “o feminismo se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública” (2014: 19). Como crítica a tal modelo patriarcal, surge poetas como Freitas, bem como grupos que expressam cunho político nas ruas – através de desfiles e passeatas, como é o caso das Sereias da Guanabara numa das maiores festas populares brasileiras, o Carnaval, e o Arrastão das Sereias, na semana feminista no MinC. Essas novas representações artísticas, frutos da arte contemporânea, simbolizam o que há de avançado nessa sociedade que busca constantemente desvencilhar-se da dominação masculina.

De acordo com a radical declaração de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher”, podemos dizer que as Sereias não precisam ser, como foi amplamente difundido pela mídia e literaturas anteriores, mulheres, cujos cabelos são longos, os seios robustos e jovens – a beleza não pode ser definida apenas por tais estereótipos. A crítica de certos grupos de Sereias que apresentamos aqui baseia-se, também, nesse modelo pré-definido de uma mulher que obedeça a tais características. A começar pela escolha de uma Sereia *mulher* – de acordo com Judith Butler, o gênero não é um atributo social ou cultural, mas uma categoria construída por meio de *performances* normativas inscritas e reforçadas pela cultura heterocapitalista. Podemos ter Sereias *cis*, *trans*, *gays*; *negras*, *brancas*, *asiáticas*, *indígenas*; com cabelo ou carecas; *gordas* ou *magras*; *jovens* ou *velhas*. Os grupos que melhor representam tais críticas são as Sereias da Penha ao mostrarem que a beleza não deve ter prazo de validade; as Sereias da Mata cuja pele negra impõe representatividade espalhada em forma de grafite pelo Brasil – não apenas a pele negra, mas que também carecem de um dos seios e braços; as Sereias Carecas por provarem que mulheres sem cabelos não são feias ou doentes – elas precisam ser representadas nos mais diversos meios, inclusive naqueles em que seu estereótipo não é enaltecido e privilegiado pela sociedade e mídia de modo geral. Angélica de Freitas bem



como o coletivo feminista Formação das Sereias também criticam tais modelos de beleza, sendo este último a partir de posicionamentos políticos bem articulados e sob uso do corpo em tais manifestações, quebrando tabus e qualquer tipo de preconceito. Os apontamentos de Bila Sorj e Carla Gomes (*apud* Hollanda, 2018, p.33) sobre o corpo na Marcha das Vadias têm estreitas relações com a manifestação dos mesmos no coletivo das Sereias:

O corpo tem um importante duplo papel na marcha: é o objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo bandeira (...). (SORJ e GOMES *apud* HOLLANDA, 2018, p.33)

A partir dos exemplos dessas Sereias, personificadas, percebemos que a sociedade em que vivemos, durante muito tempo, teve seus padrões solidificados pelos ideais patriarcais, está mudando. As cantoras híbridas, ao assumirem seu caráter feminino, tornam-se, a cada dia mais, um forte ícone contra a misoginia e a favor dos movimentos feministas a partir da sua maior participação na sociedade contemporânea e por enfrentarem a dominação masculina remanescente. Donas de casa agora são, também, artistas; mulheres são jogadoras de futebol; mulheres negras, deficientes, carecas estão ganhando mais espaço e quebrando o velho paradigma de beleza imposto pelas mídias. As Sereias, de acordo com os resultados obtidos neste trabalho, são arte, conscientização política, ecológica – e, ao questionarem modelos prévios, abrangem vários outros novos, o que lhes concede uma diferente peculiaridade na arte contemporânea: as cantoras épicas são hoje um exemplo de representatividade de grupos que as sociedades anteriores quase nunca se lembravam.

REFERÊNCIAS

869

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução*. Boitempo Editorial, 2015.

DE BEAUVOIR, Simone; MILLIET, Sérgio. *O segundo sexo: factos e mitos*. 1949.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Explosão feminista*. Arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. Vol. 15. 7Letras, 2007.

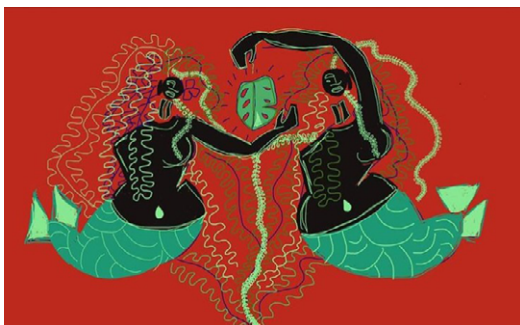
HOMERO. *Odisseia*; Trad. Frederico Lourenço; Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

ANEXOS



Sereias da Penha:

Desfile na São Paulo Fashion Week: <https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/12-topicos-que-voce-precisa-saber-sobre-o-desfile-de-ronaldo-fraga-034/> (acesso em 14/07/19).



Sereias da Mata:

Foto retirada do Instagram da idealizadora do projeto, Renata Dore: @renatadore.



Sereias da Guanabara

870

Foto de Beta Clapp, Revista Híbrida: <https://revistahibrida.com.br/home/revista/2-especial-de-carnaval-lgbt-2019/roteiro-lgbt-do-carnaval-2019-no-rio/sereias1-2/> (acesso em 15/07/19)



Sereias da Vila

Foto retirada do Facebook oficial do time: <https://www.facebook.com/SereiasdaVilaFC/> (acesso em 15/07/19)



Sereias Carecas

Foto de Lolla Angelucci: <https://medium.com/@lollaangelucci/6-e-assim-nascem-as-sereias-carecas-b7c6e2e8fed> (acesso em 15/07/19)



Sereiando na Bahia

Foto retirada do Instagram oficial: @sereiandonabahia



Arrastão das Sereias

Foto retirada do Instagram oficial: @sereiandonabahia

A ONTOLOGIA SEGUNDO GH: UM ESTUDO DO SER EM CLARICE LISPECTOR

Thais Santos Medeiros¹

O SER E O TEMPO EM GH

872 Começo a escrever sobre Clarice apoiada em alguns vagalhões de mudez. O silêncio e o barulho da linguagem que ecoam num espaço e tempo entrecortados pela avidez de escrever não “sobre” ela, mas “em” Clarice. Da tentativa de iluminar o seu texto apoiada em alguns dos “meus filósofos” e dos críticos que analisaram a obra de Clarice Lispector antes de mim, surgiu esse trabalho que realizou a difícil tarefa de me aproximar do texto clariceano por meio de uma abordagem filosófica. Aproximação essa que se deu, assim como na epígrafe de *A paixão segundo G.H.*² atravessando o oposto daquilo que se pretendia aproximar. Primeiro nos deparamos com o mistério das palavras de Clarice, alcançado pelo esforço de decifrar o código de uma linguagem espessa, massa opaca que se desvela aos poucos aos olhos do leitor. Até o momento da revelação, que segundo os críticos acontece através das epifanias clariceanas. Mas logo depois percebemos algo mais. Percebemos a força de uma pergunta nas palavras de Clarice, uma indagação constante e obsessiva que se desdobra através dos livros e das personagens. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a personagem inicia o romance com uma procura: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 2009 p.9). Mas que romance é *A Paixão Segundo G.H.*? Para lidar com esse questionamento, alguns filósofos serão de fundamental visitação.

Para Mearleau Ponty (2002), a virtude do gênero literário romanesco não está no assunto, mas naquilo que está implícito. Não está nas palavras, matéria prima da linguagem, mas ‘entre’ elas. Nos vazios de significações que elas delimitam. Para Roland Barthes (1999), o que se aprecia num relato não é diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas as esfoladuras que impomos ao belo envoltório. Ou seja, é necessário que se enxergue aqui a “fenda”, esse entre-lugar que coloca o texto de Clarice num patamar filosófico/ literário. É nessa fenda que encontramos a potência filosófica na obra de Clarice Lispector. Segundo Umberto Eco (2018), o romancista pode dizer aquilo que o filósofo não pode. Isso acontece não porque a literatura se encontra numa instância superior a filosofia, mas pela forma de utilização da linguagem, que alcança o nível de desprendimento do sentido formal da palavra. Dessa forma, realizamos o que podemos chamar de “descida do conceito”. Ou seja, o que na filosofia flutua entre reflexões acerca do objeto de estudo, torna-se, na literatura, a própria vivência dos conceitos.

A aproximação a uma autora com uma fortuna crítica extensa como Clarice Lispector sempre se dá de forma difícil. Encontrar um ponto que ainda não foi tocado é como encontrar um diamante numa mina há muito explorada. Mas uma mina, por mais utilizada que tenha sido, nunca deixa de ser uma mina. A relação entre o texto clariceano e a filosofia não configura uma novidade, considerando que a percepção de um trabalho com o pensamento é uma de suas principais características. Assim nos diz Marília Murta:

Podemos então nos aproximar da obra de Clarice Lispector, que se apresenta como objeto de fácil escolha para um trabalho de filosofia, pois contém inequivocadamente conteúdos que manifestam profunda reflexão fazendo eco a problemas filosóficos clássicos nas entrelinhas de seus textos. (MURTA, 2006, p.13)

1 Universidade Federal de Sergipe (UFS)

2 *A paixão segundo G.H.*: romance/ Clarice Lispector. – Rio de Janeiro: Rocco, 2009.



Essa relação entre Literatura e Filosofia já foi analisada e discutida por diversos outros teóricos. De acordo com Benedito Nunes, é a possibilidade de reflexão contida no texto que possibilita analisar a literatura pelo viés filosófico: “esse caráter reflexivo se dá através da linguagem, que se constitui em problema comum da filosofia e da literatura; sobre a interdiscursividade promovida pelo texto literário e; finalmente, sobre temas tratados pela literatura que sejam de interesse da filosofia.” (NUNES, 1981, p. 192). Nunes ainda evidencia alguns modos de analisar o texto literário através do aparato filosófico. Mas procuramos aqui nos amparar no modo que dissolve as fronteiras entre os textos filosóficos e literários numa abordagem mais interpelativa, uma vez que isso privilegia as possibilidades de sentido propostas na literatura (terceiro modo, ao perseguir a filosofia do texto literário). É essa ‘terceira margem’ que buscamos elucidar neste artigo. Para isso, os pontos de análise sobre os quais nos amparamos são: a linguagem; as conexões da obra com as linhas de pensamento histórico filosófico e a instância de questionamento que a forma representa, em função de ideias problemáticas, isto é, de “ideias que são problemas do e para o pensamento.” (NUNES, 1981, p. 192). Começaremos a elucidar essas questões através das conexões percebidas em *A Paixão Segundo G.H.* e temas caros à filosofia.

O SER EM ABISMO

A Paixão Segundo G.H., quinto romance da escritora Clarice Lispector, publicado no ano de 1964, conta a história da personagem G.H., narrada em primeira pessoa e que tem como um dos principais elementos a busca pelo sentido do Ser, o que evidencia uma relação com a ontologia, parte da filosofia que trata da natureza, realidade e existência dos entes. A busca do ser enquanto ser perpassa grande parte da obra de Clarice Lispector, encontrando seu ápice em *A paixão Segundo G.H.*, que intenta desvelar o ser a partir da linguagem. Olga de Sá, em seu trabalho intitulado: *Clarice Lispector: A travessia do Oposto*, também aborda essa questão. De acordo com Olga: “o ser para Clarice apresenta uma face visível, sensorial, capaz de ser escolhida pela linguagem, uma face concreta, alcançável, a serviço da qual ela cria imagens estranhas, símbolos, recursos desdobráveis e múltiplos, expressivos.” (SÁ, 2004, p.17) Levando em consideração a amplitude de filósofos que tratam da ontologia e pela afinidade com o trabalho deste autor, utilizamos o pensamento de Heidegger a respeito do Ser sob o conceito do Dasein (Ser-aí), na obra *Ser e Tempo* publicada no ano de 1927. O Dasein é aquele que, em virtude de seu próprio ser, tem a possibilidade de colocar questões e de interpretar-se. Segundo Heidegger: “questionar é procurar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é”. (HEIDEGGER, 2005, p.30). Em *A Paixão Segundo G.H.*, o questionamento está ligado a uma necessidade de sobrevivência: “Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação a: ser?” (LISPECTOR, 2009, p.11)

873

Só é possível continuar a viver depois de passar pelo medo de encontrar uma resposta para o sentido do Ser, que se dá pelo caminho da paixão. A paixão é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o ser. Desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa. A paixão é a dor contra o hábito que o insensibiliza. “É a vida, a totalidade, contra o ‘eu’ o puramente psicológico.” (SÁ, 2004, p.125) É o desvelamento do Ser que buscamos elucidar na obra clariceana. Desvelar o ser contra a transcendência que pode ser ela mesma um acréscimo. Um empecilho para a realização do ser total. Avaliar como, através da linguagem literária, o pensamento filosófico se evidencia. Dessa forma, não apenas relacionamos o texto de Clarice com os conceitos de Heidegger, mas a partir disso colocamos em questão a possibilidade de um pensamento clariceano, que acontece não nos moldes da escrita filosófica, mas através de uma linguagem literária que pensa.

O questionamento sobre o sentido do Ser perpassa grande parte da obra de Clarice Lispector. É como se mergulhássemos a mão num lago e voltássemos com ela encharcada de reflexos do ser. Cada um mostrando uma face diferente. Em *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance da escritora, publicado em

1944, a personagem Joana já inaugura essa busca. Lóri, Martin e Macabéa³ também percorrem esse caminho. Como na imagem da heráldica⁴, um dos símbolos das narrativas em abismo a imagem do Ser é colocada como ponto central e desdobrada não só em *A Paixão Segundo G.H.*, mas em toda a sua obra, mostrando que o olhar para o Ser em Clarice é abismal.

Analisando o texto de Clarice, podemos perceber que o conceito de Dasein se aproxima do sentido de Ser em *A Paixão Segundo G.H.* Em primeiro lugar, a personagem está à procura. G.H. questiona de que é feito o invólucro no qual se encontra para atingir o núcleo do Ser. É essa busca que primeiro exemplifica a relação entre Clarice e Heidegger. Mas essa busca não é feita através de um exercício intelectual ou do pensamento, é feita pela compreensão: “Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão e que para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la.” (LISPECTOR, 2009, p.12). Enquanto ser no mundo, a compreensão é o modo mesmo de existência do Dasein, ele não a possui, mas existe compreendendo por um viés pré-reflexivo. Do mesmo modo, G.H. não compreende pensando, mas compreendendo: essa primeira relação do Ser com o mundo é de lida, manipulação, estando ele em contato com o mundo e com os outros seres (*ser a mão*) e (*ser à vista*)⁵. O Dasein como ente é (*ser no mundo*). O mundo, lugar onde está situado, é o ponto de partida em que o Dasein articula sua rede de significações. Compreender aqui não é colocado como algo a priori ou a posteriori, não é uma atitude a qual o ser-aí se lança, mas é sua própria forma de existir no mundo. Ou seja, ele existe, compreendendo. Expandamos aqui a noção de compreender relacionada a entendimento, ou a um engajamento reflexivo e analítico sobre ao que se detém. Todo ser compreende o mundo em que está inserido, pois nele vive, sem ser necessário racionalizar. A possibilidade de questionamento é que abre ao Dasein o mundo como lugar de possibilidades outras e de ser ele mesmo um outro.

874

Em Clarice, a compreensão como forma de estar no mundo é demonstrada não somente em *A Paixão Segundo G.H.*, mas também em outros livros: Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, precisa passar por uma aprendizagem para chegar ao entendimento. G.H. precisa inaugurar em si o pensamento. Elas passam pela queda, pela angústia de conseguir chegar ao nível do entender. “Lóri se cansava muito, pois não parava de ser” (LISPECTOR, 1998, p. 20). O que Ulisses quer é que ela faça o caminho da aprendizagem, pois segundo ele, a maior necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. A compreensão já nos é dada, faz parte de nossa condição. Mas a busca pela plena realização da existência é o que faz com que Ulisses pertença a uma condição maior:

Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava de condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela que, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor. (LISPECTOR, 1998, p 20).

Interpretar é o nível seguinte da compreensão. Essa análise da realidade dada, sempre se dá de acordo com o humor. Ou seja, os sentimentos para Heidegger significam a forma de abertura para o mundo. É de acordo com eles que o mundo se apresenta. Sentimentos como tédio, alegria, angústia e medo são canais pelos quais nós, enquanto Dasein que somos, compreendemos e assimilamos o mundo e os outros entes. A interpretação nada mais é do que o desenvolvimento do compreender, apropriando-se das possibilida-

3 Personagens dos romances: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

A maçã no escuro. Rio de Janeiro, F. Alves, 1961.

A hora da estrela. J. Olympio, 1977.

4 Termo que designa, em heráldica, o núcleo do escudo ou brasão, e é este o sentido que ele conserva para André Gide (autor da noção de *mise en abyme*), quando em 1893, o escritor a ele se refere, para comentar metaforicamente sua prática romanesca.

5 A ontologia fundamental abrange os seres da ordem do Dasein e aqueles dois que a essa ordem não pertencem, chamados de categorias, e que são o ser-à mão e o ser à vista, ou seja, os entes acessíveis na práxis e os entes que se apresentam diante de nós como objetos substantes. (NUNES, 2002, p.13)



des em que o ser se projeta. Do ponto de vista existencial o discurso é elemento constituinte e originário do ser, assim como a compreensão. “A compreensibilidade já está sempre articulada, mesmo antes de qualquer interpretação apropriadora e o discurso é a articulação dessa compreensibilidade” (HEIDEGGER, 2005, p.229).

Discurso é linguagem. Ele é constitutivo da existência e da abertura do Dasein, que se articula em significações. Dentre as características pertencentes ao discurso, mais do que falar destacam-se as possibilidades da escuta e do silêncio. O Ser escuta porque compreende. Não estamos falando aqui da capacidade de reconhecimento sonoro, mas do estar aberto existencialmente enquanto *ser com os outros*. Sendo a compreensão um elemento essencial, o Dasein sempre está perto daquilo que compreende. O silêncio, no entanto, não significa ficar mudo. Ele só é possível num discurso autêntico. É preciso ter o que dizer para poder silenciar. O silêncio é uma escolha que possibilita o verdadeiro ouvir. No silêncio do quarto, G.H. ouve e silencia: “Eu via o que aquilo me dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo.” (LISPECTOR, 2009, p34).

Clarice articula os principais movimentos do discurso para depois fazer linguagem. Linguagem de sobrevivência. Todo esse movimento acontece em meio à mediania banal da vida cotidiana. É na cotidianidade que se desenvolve o modo de ser do Dasein. O modo de ser do cotidiano do discurso e da interpretação de si mesmo, do mundo e dos outros. Para alcançar uma conduta analítica é preciso ir além e extrair das aparências e da superfície o seu fundo original: “Trata-se da ação da analítica: ela desce, em seu esforço interpretativo ao modo de ser do cotidiano, estabilizado na mediania da conduta tanto numa sociedade primitiva quanto numa sociedade civilizada.” (NUNES, 2002, p.14). No romance analisado, assim como em outras obras clariceanas, é justamente na banalidade da vida cotidiana que os momentos de epifania acontecem. A partir do olhar acostumado com aquilo que é comum, encontramos o corpo e a alma das coisas. Em *A Paixão Segundo G.H.*, é a casa, primeiro espaço que habitamos antes de sermos lançados ao mundo, o envoltório que possibilita a busca pelo núcleo do Ser. Segundo um velho ditado, carregamos na casa os nossos deuses domésticos. Em seu estudo sobre *A poética do espaço*, Gaston Bachelard analisa a imagem poética do espaço da casa como abrigo do ser: “é fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e suas façanhas.” (BACHELARD. 1993 p.203).

875

Esse palco do cotidiano é o lugar onde G.H. encontra o outro Ser na barata, aquele que é irreduzível, posto que permanece: “Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas.” (LISPECTOR, 2009, p 47). A barata ocupa o lugar de divindade às avessas que permite a experiência limite de G.H. com aquilo que podemos chamar de o Outro por excelência. Diferente do Dasein, a barata não se questiona, permanece apesar do tempo e não se transforma nem atualiza, como se nela habitasse o fundo original do Ser, coisa que G.H. persegue em sua narrativa. Olga de Sá destaca essa trajetória como uma narrativa da “Paixão”:

Mas a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata: engolir a massa branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite, porque a manducação da barata levava G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem. (SÁ, 2004, 121).

Diante dessa experiência, G.H. percebe a força da matéria como o máximo do neutro. A massa branca da barata é a imagem do núcleo do Ser, enfim, livre dos acréscimos que impedem a realização do Ser total: “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa.” (LISPECTOR, 2009, p.140) Renunciando a tudo, até mesmo a própria identidade, G.H. atinge a despersonalização:

Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence - é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e a qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é. (Idem, p. 123)

Analisando os romances de Clarice, observamos uma construção do Ser que se atualiza de acordo com o momento de vida de cada personagem. É como se em cada uma delas, houvesse uma aspiração a essa descoberta. Mas só G.H. atinge o máximo, extraído da mediania banal do cotidiano, seu fundo original.

Por fim, a última característica que destacamos é a temporalidade⁶ como horizonte de possibilidade do Ser. Para Heidegger, a compreensão do Ser desemboca no tempo. O Dasein é temporal, existe temporalizando-se entre o nascimento e a morte. Passado, presente e futuro dando dinamismo ao Ser, impondo estrutura à sua existência. Em *A Paixão Segundo G.H.*, organizar os acontecimentos num determinado tempo é questão de sobrevivência. Ela narra para poder salvar-se: "Atingia o núcleo da vida, o infernalmente inexpressivo, o nada. Todo esforço humano de salvação, que consiste em transcender, é eliminado para se ficar dentro do que é." (LISPECTOR, 2009, p.136). Não uma salvação que a transcenda, mas uma salvação que está na coisa mesma, que passa pela barata, pela dor de escrever e da busca pela primeiridade. G.H. ao contrário não quer salvar-se, para estar dentro do que se é.

CONSIDERAÇÕES

A Paixão Segundo G.H. possibilita infinitas interpretações do Ser, traçando um caminho de retorno para encontrar aquilo que está na sua origem. Em *Crítica e Verdade*, Roland Barthes (2003) aponta a função da crítica não como uma busca pela verdade, mas por validades, trazendo a figura do marceneiro e seu ofício para aproximar esses sentidos. Assim como ele, o ofício de GH é o de moldar com as mãos uma figura. Enquanto escultora ela possui além de um papel social, uma imagem que a identifica. Mas em sua trajetória no livro ela faz o trabalho contrário, ela desgasta o Ser, tirando-lhe as formas. GH quer a matéria bruta de si, aquilo que ainda não foi tocado, descobrindo na matéria informe o que ela esconde. Manuseando as formas ela fora buscando aquilo que se esconde dentro da coisa, o seu núcleo. Ela quer o primeiro, segundo a concepção peirceana: "A voz, a linguagem, sempre lhe dá o terceiro, o símbolo (a beleza a rejeitar), não a identidade" (SÁ, p. 148). O acaso surge como portador dos acréscimos, do que vem depois. O terceiro a que Clarice se refere, é o símbolo daquilo que o ser não é, pois em contato com o mundo é impelido a vivenciar as experiências que o acaso proporciona e que se engastam. Era por acaso que havia virado escultora. Era por acaso que suas iniciais figuravam nas valises: "É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me". "Também dos outros não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes." (LISPECTOR, p.24). Por acaso que era essa mulher. Assim como Heidegger busca o sentido do Ser em detrimento do ente, ou seja, se fixando no ser-aí (Dasein), Clarice busca desvelar o ser contra aquilo que o imobiliza, contra a realidade. Realidade irreal, posto que é feita apenas para reforçar o círculo de falsa segurança em torno de si.

Dentro de seu apartamento, envolvida no doce manto do cotidiano, GH vive uma existência de pré-climax. Decalcando da vida apenas a cópia de si mesma, sem mentir nem ser verdadeira: "– uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção." (LISPECTOR, 2009,30). Até aquele momento nunca havia se perguntado: quem sou eu? Essa pergunta, demasiado perigosa, é o questionamento chave do Dasein. É a partir dele que o invólucro se quebra, deixando cair o edifício que era a sua construção até agora. E aos poucos desta pergunta principia o caminho da Paixão:

6 Nunes (2005), em sua leitura de *Ser e Tempo*, nos diz que é na temporalidade que se explicitam todas as estruturas da existência. Concluindo que a temporalidade, enquanto condição da existência, do poder-ser, é a possibilidade da possibilidade.



Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas - e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos da minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender, mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá. (LISPECTOR. 2009, 44)

A Paixão segundo G.H., é a paixão de escrever. Clarice, nesse romance, leva ao limite sua indagação sobre as possibilidades ontológicas da linguagem. Mas uma linguagem sonâmbula. É através da palavra, do desgaste do signo, do “malogro da voz” que ela busca chegar ao núcleo do ser. É a tentativa de dizer o indizível. O próprio ato de narrar busca a salvação e a palavra é a tábua pela qual ela boia sobre vagalhões de mudez. Para assim chegar ao inexpressível.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marília Murta de. *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: um estudo sobre o temporal e o eterno em Clarice Lispector*. 2009, 177f. (Dissertação de Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista* - Editora Record, 2018.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo* (1927), Partes I e II, tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2005.
- PESSANHA, José Américo Motta. “O Itinerário da Paixão”. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1965.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- _____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *Heidegger e Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. Literatura e filosofia: Grande sertão: veredas. In Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector*. A Travessia do Oposto. São Paulo: Annablume, 1993.
- PONTY, Maurice Mearleu. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOBRE-VIVÊNCIA(S): A ESCRITA DIASPÓRICA DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO

Tito Matias-Ferreira, Jr¹

Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity. [...] [W]hen we reject the single story, when we realize that there is never a single story about any place, we gain a kind of paradise². (ADICHIE, 2009, informação verbal).

A escrita das autoras Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo narra histórias sobre suas vivências como meio de sobrevivência. Tais autoras abordam em sua escrita a condição da mulher, especialmente as mulheres de cor, dentro de um contexto social hegemônico fortemente marcado pelo manejo entre o patriarcalismo, as questões socioeconômicas e étnico-raciais e as mulheres na contemporaneidade. Nesse sentido, este trabalho, de caráter comparativo, visa discutir o papel das escritoras contemporâneas Adichie, Alvarez e Evaristo, uma vez que elas passam por uma série de transformações devido às suas trajetórias de descolamentos, dentre elas transformações culturais, econômicas, sociais e identitárias. Para tanto, esta pesquisa investiga a maneira como a escrita adichiana, alvareziana e evaristana tratam do deslocamento vivenciado pelas autoras para compreender como suas identidades se configuram após serem submetidas, de forma voluntária ou não, a deslocamentos geográficos que, por consequência, fomentam seus conhecimentos e reconhecimentos enquanto mulheres no mundo contemporâneo.

A escrita de Adichie, Alvarez e Evaristo encontra-se fortemente marcada por questões de deslocamentos, uma vez que, suas personagens, assim como as próprias autoras, ao vivenciarem movimentações, adquirem novas formas de (re)conhecimento(s) da condição diaspórica retratada em suas trajetórias. Avtar Brah afirma que “[...] the word [diaspora] embodies a notion of a centre, a locus, a ‘home’, from where the dispersion occurs. It evokes images of multiple journeys”³. (BRAH, 1996, p. 181, grifo no original). Retratar as jornadas múltiplas experimentadas em seus romances parece ter lugar a fim de determinar a configuração da subjetividade feminina de suas personagens.

De acordo com Almeida (2011, p. 302), apesar das mulheres em trânsito não se estabelecerem coesamente em um grupo unificado, estes deslocamentos da contemporaneidade promovem a emersão do distinto papel das mulheres ao resignificar contatos culturais, uma vez que “a crítica feminista [...] apodera-se da palavra, narrativizando os construtos imaginários[,] [...] apossando da escrita como forma de desestabilizar o poder instituído e de refletir sobre questões de poder e agenciamento”. (ALMEIDA, 2011, p. 300). Com isso, necessita-se

1 Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Fulbright Alumnus (Duke University/USA). Professor Efetivo do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). tito.matias@ifrn.edu.br

2 Histórias importam. Muitas histórias são importantes. Histórias têm sido usadas para desapropriar e difamar, mas histórias também podem ser usadas para capacitar e humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada. [...] [Q]uando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca há uma única história sobre qualquer lugar, recuperamos uma espécie de paraíso. (ADICHIE, 2009, informação verbal, tradução nossa).

3 [...] a palavra [diáspora] incorpora uma noção de um centro, um *locus*, uma ‘casa’ de onde a dispersão ocorre. Evoca imagens de jornadas múltiplas. (BRAH, 1996, p. 181, grifo no original, tradução nossa).



[...] pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas, apesar dos questionamentos que têm ocorrido nos últimos anos, especialmente diante dos discursos [...] que se balizam necessariamente por questões de poder. (ALMEIDA, 2011, p. 302-303).

Dessa forma, por meio da representatividade de mulheres em deslocamentos, suas personagens passam a vivenciar outras maneiras de (re)conhecimento(s) perante sua condição diaspóricas ao questionarem sua posicionalidade e significância dentro do diálogo, ou até mesmo a falta de possibilidade de dialogar, com a cultura hegemônica.

Para Chimamanda Adichie, o fato de ser uma escritora diaspórica faz com que ela, assim como outros sujeitos em trânsito, adquiram identidades deslocáveis, pois, sua corporeidade está susceptível à formas diferentes de ressignificação:

[...] [r]ace just doesn't occur to me in Nigeria. You become something else, though there are still labels. There I am an Igbo⁴ woman, and there's the stereotype of the Igbo as a penny-pinching people, so if I'm with a group of friends from different ethnic group in Lagos and I say something like, oh, that's really expensive, they'll say, oh, you Igbo woman. And then in my hometown, I don't have that because most people around me are Igbo. So identity shifts. I'm particularly interested in how it changes when you leave home. In the U.S. you discover race, but gender dynamics also change. I know a number of Nigerian women who have discovered that they could do things in the U.S. that in Nigeria they didn't think they could. With your family and friends around you, you have the weight of tradition, of how things are done. But then you move to a new place and you think, why the heck not? That affects gender [...]⁵. (ADICHIE *apud* VANZANTEN, *Art, Faith, Mystery, Image*, #65).

879

Ainda sobre a tentativa de rotulação do fazer literário de Adichie, Emma Brockes (2017) revela que:

[...] [i]t's an ambivalence with which many Nigerians regard her, [...]; last year, the workshop ended in a question-and-answer session, during which a young man rose to ask the famous novelist a question. "I used to love you," she recalls him saying. "I've read all your books. But since you started this whole feminism thing, and since you started to talk about this gay thing, I'm just not sure about you anymore. How do you intend to keep the love of people like me?"⁶ (BROCKES, 2017).

Conforme Chimamanda, o feminismo se torna um fator fundamental de seu fazer literário para ser capaz de fornecer outras alternativas à universalização de estereótipos e normas sociais que marcam e nivelam a posicionalidade e a identidade do sujeito contemporâneo. Assim, como ponderado por Adichie (2017),

4 O povo Igbo é um dos maiores grupos étnicos da África, oriundo da região sudeste e centro-sul da Nigéria.

5 [...] A raça simplesmente nunca vem em minha mente na Nigéria. Você se torna outra coisa, embora ainda haja rótulos. Lá eu sou uma mulher Igbo, e há o estereótipo do Igbo como um povo pão-duro, então se eu estou com um grupo de amigos de diferentes grupos étnicos em Lagos e eu digo algo como, oh, isso é muito caro, eles dirão, oh, sua igbo. Já na minha cidade natal, eu não tenho isso porque a maioria das pessoas ao meu redor é Igbo. Assim, a identidade muda. Estou particularmente interessada em como isso acontece quando você sai de casa. Nos EUA você toma consciência da raça, mas a dinâmica de gênero também muda. Conheço várias nigerianas que descobriram que podiam fazer coisas nos EUA que, na Nigéria, não achavam que pudessem. Com sua família e amigos ao seu redor, você tem o peso da tradição, de como as coisas são feitas. Mas então você se muda para um novo lugar e pensa: por que diabos não? Isso afeta o gênero [...]. (ADICHIE *apud* VANZANTEN, *Art, Faith, Mystery, Image*, #65, tradução nossa).

6 [...] é com uma ambivalência que muitos nigerianos a consideram [...]; no ano passado, sua oficina terminou com uma sessão de perguntas e respostas, durante a qual um jovem se levantou para fazer uma pergunta à famosa romancista. "Eu costumava amar você", ela se lembra dele dizendo. "Eu li todos os seus livros. Mas desde que você começou toda essa coisa de feminismo, e desde que você começou a falar sobre essa coisa de gay, eu não tenho mais certeza em relação à você. Como você pretende manter o amor de pessoas como eu?" (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, tradução nossa).

[...] [t]his idea of feminism as a party to which only a select few people get to come: this is why so many women, particularly women of colour, feel alienated from mainstream western academic feminism. Because, don't we want it to be mainstream? For me, feminism is a movement for which the end goal is to make itself no longer needed. I think this academic feminism is interesting in that it can give a language to things, but I'm not terribly interested in debating terms⁷. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017).

Adichie compreende a necessidade da terminologia 'feminismo' para nomear o conjunto de ações contra aquilo que tem sido normatizado, principalmente em relação à posicionalidade de homens e mulheres e suas diferenças tanto biológicas, quanto socialmente construídas. Contudo, a escritora reconhece que "[...] particularly black women resist that word [feminism] because the history of feminism has been very white and has assumed women meant white women⁸" (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017), porém, presume que exercer "[...] feminism often enough that it starts to lose all the stigma and becomes this inclusive, diverse thing⁹". (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017).

Já para escritora Julia Alvarez, a mudança geográfica, junto com a mudança linguística, após a imigração de sua família da República Dominicana para os Estados Unidos devido às atividades políticas de seu pai contra a ditadura militar que assolava a ilha caribenha, acarretaram em seu interesse no mundo da linguagem e, de maneira igual, da escrita. Compreender a língua inglesa aos dez anos se tornou uma necessidade de sobrevivência para a escritora e, assim, a compreensão do funcionamento da linguagem e dos discursos em inglês, naquela época, ainda sua língua estrangeira, impulsionou seus primeiros escritos.

880

A vivência diaspórica de Julia Alvarez afeta sua escrita, pois o agenciamento de sua porção estadunidense e sua porção caribenha, em geral, colidem e criam conflitos que transparecem em seus textos, mas, por ser o resultado desta mistura de mundos, Alvarez é capaz de enxergar certas perspectivas culturais nem sempre compreendidas pela cultura hegemônica. Sua escrita, então, resulta dessas negociações geográficas, linguísticas e culturais. Logo, a escritora elucida que:

[...] I think a lot of the way I see the world has to do with [myself] being a combination, feeling slightly marginal in each place. So the things I observe—my consciousness of class or race—certainly come out of the fact that I'm the person that I am¹⁰. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 36).

Ter se estabelecido como escritora, mesmo pertencendo à mundos tão conflitantes, propicia a Alvarez um senso de sobrevivência. O reconhecimento tanto dos leitores quanto da crítica literária estadunidense, por meio dos prêmios recebidos por suas publicações, parece atenuar seu esforço de uma possível adequação entre culturas. Tais esforços remetem a Julia Alvarez os seguintes momentos:

[...] [w]hen the kids in the playground would make fun of something I said, I swore I would learn their language so well, I would *whup* them with it. I remember teaching in a school, and a parent called up

7 [...] [e]ssa ideia de feminismo como um grupo para o qual apenas poucas pessoas selecionadas entram: é por isso que muitas mulheres, particularmente mulheres de cor, se sentem afastadas do feminismo acadêmico ocidental dominante. Sabe porque, não queremos que seja abarcante? Para mim, o feminismo é um movimento para o qual o objetivo final é torná-lo sem necessidade. Eu acho que esse feminismo acadêmico é interessante, pois pode dar uma linguagem às coisas, mas eu não estou muito interessada no debate sobre terminologias. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, tradução nossa).

8 [...] as mulheres negras em particular resistem a essa palavra [feminismo] porque a história do feminismo tem sido muito branca e assumiu que mulheres significavam mulheres brancas. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, tradução nossa).

9 [...] o feminismo com frequência suficiente para começar a perder todo o estigma e se tornar algo inclusivo e diversificado. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, tradução nossa).

10 [...] eu creio que muito do jeito que eu enxergo o mundo tem a ver por [eu] ser uma combinação, me sentindo um pouco marginal em cada lugar. Então as coisas que eu observo—minha consciência de classe ou raça—certamente ocorre porque eu sou a pessoa que sou. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 36, tradução nossa).



to ask why a Spanish woman was teaching the kids English. That stoked the fire in me. So I had a great sense of feeling affirmed.¹¹ (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 37, grifo no original).

Com efeito, a escrita de Julia Alvarez se baseia em suas experiências enquanto uma mulher diaspórica e permeiam o limiar entre o biográfico e o ficcional. Contudo, ela afirma que, apesar de seu primeiro romance *How the García Girls Lost their Accents* (1991), possuir traços marcantes de sua vivência de imigrante nos Estados Unidos, há também muita ficcionalização. Para Alvarez, é a combinação, o exagero, a adição e a recriação dos elementos biográficos, geralmente presentes, segundo a autora, na escrita de primeiros romances, que tornam uma obra mais original do que autobiográfica. (ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 35). Acerca do caráter autobiográfico das algumas obras literárias, Alvarez (2000), em seu ensaio intitulado “A Note on the Loosely Autobiographical”, observa que:

[...] [a]ll novels are loosely autobiographical, but some novels are more loosely autobiographical than others. The fiction in some novels is more transparent than in others. We can see through it to the life of the writer. [...] [I]f we didn't have this cult of the personality of the writer, we wouldn't have all this information about writers. Novels would be just novels, works that operate on their own art – which they must do over time, anyhow, if they are to last.¹² (ALVAREZ, 2000, p. 165).

Alvarez então supõe porquê a vida dos escritores interessa tanto aos leitores, talvez pelo fato deste interesse satisfazer a necessidade de desvendar se as histórias têm algum cunho de realidade. Entretanto, a escritora apreende o perigo da busca de tal factualidade, pois essa procura impõe a construção de uma escrita baseada, sobretudo, em realidades confiáveis, ou seja, aquelas em relação direta com vida do autor. A confiança esperada por alguns leitores, assim, ocasiona perspectivas perigosas que podem restringir o fazer literário, já que, nesse sentido,

[...] only a black woman can write about a black woman, only a Latino can write about Latinos, only a victim can write the victim's story. But even the black woman writing her black woman story is not writing a factually true story. The minute she composes those quantified, observable, recorded facts into language and narrative, she is constructing, emphasizing things, leaving things out, selecting this word and not another¹³. (ALVAREZ, 2000, p. 165).

Para Alvarez (2000), a construção de seus textos vagamente autobiográficos percorre territórios desluzantes e fantasiosos, repletos de mentiras, vidas e ficção. O desapontamento da família da escritora em relação ao seu primeiro romance, *How the García Girls Lost their Accents* (1991), trouxe julgamento de seus familiares, ao não a considerar como uma escritora verdadeira por não ter produzido um livro em que os personagens não se assemelhassem tanto com a sua própria história. Entretanto, segundo Alvarez, o

11 [...] [q]uando as crianças no parquinho tiravam sarro de alguma coisa que eu dizia, eu jurava que aprenderia muito bem a língua deles, e os *socaria* com ela. Lembro-me de ensinar em uma escola, e um pai ligou para perguntar porque uma mulher espanhola ensinava inglês para as crianças. Isso alimentou o fogo em mim. Portanto, eu possuía uma grande necessidade de me afirmar. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 37, grifo no original, tradução nossa).

12 [...] [t]odos os romances são vagamente autobiográficos, mas alguns romances são mais do que outros. A ficção em alguns romances é mais transparente que em outros. Podemos ver a vida do escritor através dela. [...] Se não tivéssemos esse culto à personalidade do escritor, não teríamos todas essas informações sobre escritores. Romances seriam apenas romances, obras que operam em sua própria arte – algo que eles devem fazer com o tempo, de qualquer forma, se quiserem durar. (ALVAREZ, 2000, p. 165, tradução nossa).

13 [...] apenas uma mulher negra pode escrever sobre uma mulher negra, apenas um latino pode escrever sobre latinos, apenas uma vítima pode escrever a história da vítima. Mas mesmo escrevendo sua história de mulher negra, a mulher negra não está escrevendo uma história factualmente verdadeira. No minuto em que ela compõe esses fatos quantificáveis, observáveis e registrados em linguagem e narrativa, ela está construindo, enfatizando coisas, descartando outras coisas, selecionando uma palavra e não outra. (ALVAREZ, 2000, p. 165, tradução nossa).

exercício de rememoração de uma vivência de sua família evidencia que a memória é reconstruída por pequenos fragmentos, sem uma cronologia exata e nem uma constância. É por meio deste mecanismo contraditório que os escritores diaspóricos constroem a sua verdade, verdade possibilitada pelo uso de suas reminiscências.

Pelo fato de usarem suas memórias para restabelecer o que já foram e o que são, tais autores se valem de sua verdade imaginativa (RUSHDIE, 1990, p. 10). Portanto, escritores como Julia Alvarez são conscientes de que não obterão uma verdade precisa de seu passado. Na realidade, suas visões fragmentadas e memória falível permitirão que eles somente se lembrem de fragmentos do que eles já foram, sem alcançar uma verdade universal.

A escritora Conceição Evaristo, por outro lado, obteve seus primeiros contatos com histórias e narrativas por meio contações de histórias, e pelas conversas escutadas de sua mãe, tias, e vizinhas, experiências que a escritora define como 'oralitura', pois, segundo ela, "[...] [c]resci possuída pela oralidade, pela palavra. [...] Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia". (EVARISTO, 2005). Do mesmo modo, como ela pontua, "[...] [n]ão nasci rodeada de livros, mas rodeada de palavras. Havia toda uma herança das culturas africanas de contação de histórias". (EVARISTO *apud* CAZES, 2016). Assim sendo,

[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO, 2005).

882

O ambiente onde cresceu não proporcionou a Evaristo a familiaridade com os livros e com a leitura, pois as limitações da favela, com sua pobreza e sua restrição física, dentre outras barreiras vividas por sua condição de vida durante sua infância e adolescência, reforçaram o aspecto de contar histórias entre seus familiares. Mesmo sem condições econômicas para adquirir livros e pela pouca habilidade em escrever, sua Mãe se interessava e incentivava Evaristo e seus irmãos a aprender e criar interesse pelo mundo escrito das palavras, ao "[...] recolh[er] livros e revistas e mostra[r] para nós, mesmo sem saber ler". (EVARISTO *apud* CAZES, 2016). Nesse sentido,

[...] Foram [...] essas mãos lavadeiras, [...] com seus movimentos de lavar o sangue íntimo de outras mulheres, de branquejar a sujeira das roupas dos outros, que desesperadamente, seguraram em minhas mãos. Foram elas que guiaram os meus dedos no exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola, para crianças oriundas de famílias semianalfabetas. Foram essas mãos também que folheando comigo, revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, que aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita. Daquelas mãos lavadeiras recebi também cadernos feitos de papéis de embrulho de pão, ou ainda outras folhas soltas, que, pacientemente costuradas, evidenciavam nossa pobreza [...]. (EVARISTO, 2005).

Seu letramento se realizou durante o seu período escolar na infância, e seu interesse pela leitura e escrita aflorou e, com isso, começou a se destacar nos concursos de redação e nos clubes de leitura da escola. Contudo, sua condição econômica de miséria não possibilitou um aprendizado contínuo na esfera escolar, já que necessitou interromper seus estudos por diversos momentos a fim de ajudar sua mãe no sustento de sua casa. Assim, "[...] [t]rabalhou como babá, faxineira, vendedora de revistas[:] [...] seguia o caminho das mulheres da família que tinham vindo antes dela [...]" (CAZES, 2016), mas não abandonou os estudos e se formou no curso normal aos 25



anos de idade. Evaristo admite que aprender a ler e escrever a conscientizou sobre as restrições impostas a ela devido à sua condição social, econômica, cultural, étnica e de gênero:

[...] [l]er foi também um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos. Eu não me sentia simplesmente uma mocinha negra e pobre, mas alguém que se percebia lesada em seus direitos fundamentais, assim como todos os meus também, que há anos vinham acumulando somente trabalho e trabalho. (EVARISTO, 2003).

Além do retrato da condição da mulher negra brasileira, a escrita de Conceição Evaristo se ocupa também de retratar a linguagem diária de grupos subalternos, posicionados quase sempre à margem do discurso hegemônico. Para ela, “[...] o falar brasileiro é tão misturado com o falar africano, com o indígena. [...] [T]emos uma literatura muito diversa, que tem que ser reconhecida na sua potencializarem, no seu lugar de nascença. O lugar de minha literatura é esse outro lugar”. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018). Seu fazer literário composto de outras compreensões, a partir da óptica dos esquecidos e silenciados pela cultura hegemônica, pode concretizar a vontade de inserção desses grupos para além da literatura oral:

[...] [a] partir do que eu vejo da minha família, a literatura é também um objeto de desejo das classes populares. Numa sociedade como a nossa, que é uma sociedade escrita, as pessoas têm consciência que aquele sujeito que sabe ler, que sabe escrever, tem poder. Um sujeito analfabeto tem consciência do processo de exclusão que sofre. Uma literatura que possa, de certa forma, traduzir, que traz no texto literário essa dinâmica da linguagem popular. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018).

Entretanto, tanto os discursos, acadêmicos ou não, quanto as dinâmicas sociais, assim como os textos literários de grande acesso, reforçam o apagamento da presença, da língua e dos costumes de negros na sociedade brasileira com a promoção de uma universalidade, uma unidade construída como característica do significado de ser brasileiro, por meio do esquecimento das contribuições das culturas de matriz africana no Brasil. No tocante à função da academia diante dos processos de esquecimento e exclusão da cultura negra como um todo, Evaristo contende que

[...] [s]e a gente pensa a academia como espaço de produção de conhecimento, uma das primeiras atitudes seria ouvir. [...] [Há] uma relação de troca, mas ainda é uma relação de troca injusta, porque [...] nos oferece a possibilidade de aprendermos o saber branco. [...] É preciso que a academia aprenda a incorporar os saberes negros. No campo da literatura, que é meu campo, é preciso que essa academia aprenda a ler autores negros, inclusive aqueles que já são consagrados. [...] A academia tem que descer do pedestal e ter essa habilidade de lidar com textos novos. Um fato que leva para a minha escrita, umas meninas no Rio de Janeiro quiseram trabalhar com *Olhos D'Água* e levaram o livro para o professor. Ele se recusou, disse que não era literatura, que ele nunca tinha ouvido falar. Dias depois, eu ganhei o Jabuti, justamente com esse livro. A academia tem que estar aberta para o novo. [...] Tem alguns centros que estão mais abertos. Só que ainda tem o conservadorismo que quer pautar pelo cânone. Quem cria o cânone? (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018).

A escritora confronta esse caráter universal também na produção literária e em seu consumo, pois, ao se promover um padrão universal de literatura, não se leva em consideração as especificidades do fazer literário de mulheres, e, primordialmente, de mulheres negras, “[...] porque quem cria os parâmetros são determinadas culturas europeias, que vão definir esse universal”. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018). Como ressaltado por Evaristo (2003),

[...] a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Perce-

be-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda [encontra-se] ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo objeto de prazer do macho senhor [...]. (EVARISTO, 2003).

A escrita evaristana se apresenta, assim, como um “[...] contra discurso literário à literatura consagrada” (CANOFRE, 2018), por entender que os textos produzidos pela literatura universal não se mostram convidativos à questão da representatividade de mulheres de cor e, muitas vezes, desumanizam suas vivências. Para Evaristo,

[...] [s]e existe uma literatura universal, [...], eu acho que estou fazendo esta literatura. Acho que uma literatura que parte de uma experiência de mulher negra e que é capaz de convocar a humanidade do outro, não expulsá-la, isso é universal. Eu, com todas as minhas diferenças, ser capaz de convocar. [...] [A]ssim como a História do Brasil “esqueceu” de contar determinados fatos da trajetória dos africanos e seus descendentes aqui, a literatura também esqueceu de compor personagens mais próximos da nossa realidade. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, grifo no original).

Pela conscientização da necessidade de uma literatura universal no sentido de abarcar não somente os saberes e as vivências daqueles da cultura das elites, mas, também, os conhecimentos, a linguagem e experiências dos sujeitos periféricos em todos os âmbitos das sociedades, Evaristo singulariza o seu fazer literário por meio de escrituras, uma escrita assinalada pelas experiências daqueles quase nunca representados pela cultura hegemônica. Dessa forma, a sua escritura “[...] compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra”. (EVARISTO, 2005). Com isso, visando ressignificar o papel das mulheres de cor, por meio da oposição dos estereótipos produzidos pela literatura universal e de sua invisibilização pela cultura hegemônica, Conceição Evaristo, assim como outras escritoras negras,

[...] buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escrita (vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] [S]obre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, lembram e bem lembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas e diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas. (EVARISTO, 2003, grifos no original).

Com isso, o combate a coisificação do povo negro e, em especial, das mulheres negras, é promovido por meio da escrita evaristana, compondo as personagens negras de outra forma, em oposto a posição de objeto designadas a elas; com base em suas experiências e vivências enquanto mulheres negras na sociedade brasileira. O escrever dessa vivência, ou, como Evaristo define, essa escritura a partir de uma perspectiva genuína acerca da condição dos afrodescendentes brasileiros e não sua construção estereotipada do discurso hegemônico, obliterando-os, quase sempre, de sua representatividade na configuração do povo brasileiro.

Por fim, o diálogo promovido entre as autoras Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo objetivou-se em investigar como tais escritoras lidam com sua condição diaspórica e refletem em seus escritos conceitos a ela entrelaçados, tais como questões de gênero, de identificação, assim como questões



étnico-raciais por meio de suas reflexões em relação tanto aos seus papéis de escritoras em deslocamentos quanto às configurações de tais movimentos em seu fazer literário.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em 21 mar. 2018.

ALMEIDA, Sandra. R. G. O poder da escrita: gênero, espaço e afeto na literatura contemporânea. *Cerrados* (UnB. Impresso), v. 31, p. 293-315, 2011.

BRAH, Avtar. Diaspora, border and transitional identities. In: _____. *Cartographies of Diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 1996. p. 178-210.

BROCKES, Emma. *Chimamanda Ngozi Adichie: 'can people please stop telling me feminism's hot?'*. In: THE GARDIAN. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/mar/04/chimamanda-ngozi-adichie-stop-telling-me-feminism-hot>>. Acesso em 12 mai. 2018.

CANOFRE, Fernanda. "Falar sobre preconceito no Brasil é derrubar o mito de democracia racial". Conceição Evaristo inaugurou na literatura brasileira o estilo que batizou de "escrevivência". In: SUL21. 2018. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>>. Acesso em 21 mai. 2018.

CAZES, Leonardo. Conceição Evaristo: a literatura como arte da 'escrevivência'. In: O GLOBO. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>>. Acesso em 21 mai. 2018.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. In: Nadilza Martins de Barros Moreira e Diane Schneider (Ed.). João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Marcos Antonio Alexandre. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. 1ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, v. 1, p. 16-21.

ROSARIO-SIEVERT, Heather. Conversation with Julia Alvarez. *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 30, nº 54, p. 31-38.

RUSHDIE, Salman. Imaginary homelands. In: _____. *Imaginary homelands*. London: Granta Books, 1990. p. 9-21.

VANZANTEN, Susan. *A conversation with Chimamanda Ngozi Adichie*. In: IMAGE: ART. FAITH. MYSTERY. ISSUE #65. Disponível em: <<https://imagejournal.org/article/conversation-chimamanda-ngozi-adichie/>>. Acesso em 12 mai. 2018.



ENTRE OS SEIOS DE PANDORA E AS AVENTURAS SEXUAIS DE DIANA CAÇADORA: A TRANSGRESSÃO FEMININA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Urandi Rosa Novais¹

INTRODUÇÃO

Abordar a literatura de autoria feminina e as mais diversas histórias vividas pelas personagens femininas, ainda hoje, não se configura como algo fácil, pois há em nossa sociedade um discurso conservador, machista e sexista. Por mais que os movimentos feministas iniciados, no Brasil, nos anos 1960 tenham avançado ao longo dos anos e, hoje, as mulheres tenham conseguido muitos avanços na garantia de seus direitos, estes ainda são frágeis e devem ser sempre vigiados para que não sejam perdidos, pois conforme Beauvoir (2016/[1948]), basta que determinadas crises como, por exemplo, políticas, econômicas e religiosas para que os direitos das mulheres sejam questionados. Por isso a necessidade de sempre estar lutando pela permanência e manutenção desses direitos.

886

Dessa forma, a literatura de autoria feminina tem muito a contribuir no sentido de garantia de espaço da voz e da escrita no cenário social e literário, este, por muito tempo, foi dominado por homens e teve suas regras ditadas por eles, dificultando que as mulheres tivessem seu devido espaço tanto na produção quanto na crítica literárias. Exemplo disso foi o estudo empreendido por Dalcastagnè (2012) no qual ela nos apresenta o resultado dos importantes prêmios de literatura e, em sua maioria, os homens são os vencedores.

Por isso, ao pensarmos sobre a literatura contemporânea brasileira, devemos analisar como ela se porta nesse espaço de disputa de vozes, lembrando que muitas dessas vozes outrora foram silenciadas. Ao pensar e refletir sobre essa literatura, devemos observar “o modo como se elabora (ou não se elabora, contribuindo para o disfarce) a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu “devido lugar” e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14, *grifos do original*).

Contestar um espaço outrora e ainda negado é um dos grandes objetivos da literatura de autoria feminina. Sendo assim, o presente trabalho buscou mapear, num viés comparativo e interpretativo, como o erotismo e a transgressão se fazem presentes a partir das ações e comportamentos das personagens femininas dos livros: *Os seios de Pandora* (2013/[1998]), de Sônia Coutinho, e *Diana caçadora* (2003/[1986]), de Márcia Denser, analisando como as personagens das referidas obras lidam com a sexualidade, numa sociedade patriarcal e machista, transgredindo as regras sociais a elas impostas.

Desta forma, o trabalho aqui apresentado foi desenvolvido com base numa metodologia de cunho analítico-interpretativo, com pesquisa bibliográfica, num viés interdisciplinar, articulando a teoria e a crítica literárias com estudos das ciências sociais, para assim conseguirmos uma reflexão mais ampla. O corpus se constitui a partir do livro de contos *Diana Caçadora*, especialmente do conto, *Welcome to Diana*, de Márcia Denser e, o romance *Os seios de Pandora*, de Sonia Coutinho. Vale ressaltar que devido às limitações da

1 Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe – CODAP/UFS. Doutorando em Língua e Cultura, na Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, e Licenciado em Letras:Português/Inglês, pela Faculdade de Tecnologia Ciências – FTC.



extensão do trabalho, optamos por selecionar alguns trechos dos contos e do romance, para a realização das nossas análises. Dessa forma, não se esgotam as possibilidades de novas leituras e interpretações acerca das temáticas englobadas pelos textos analisados.

O trabalho se apresenta da seguinte forma: a introdução, apresentando um panorama do que será tratado ao longo do texto; a seção 1 intitulada “A vez e a voz da mulher na literatura contemporânea brasileira” em que fazemos um apanhado histórico sobre a voz da mulher na literatura, trabalhando os conceitos de erotismo e transgressão; na seção 2, intitulada “As personagens femininas e a quebra dos padrões sociais impostos”, fazemos a análise das obras que compõem o corpus da pesquisa, estabelecendo um diálogo entre os temas abordados nos textos e os fatos sociais com os quais nos deparamos diariamente; as considerações finais apresentam nossas impressões ao realizar essa pesquisa, buscando motivar novos interesses e leituras acerca da temática abordada.

Sendo assim, é perceptível que tanto a obra de Denser (2003/[1986]) como a de Coutinho (1998) são reflexos da sociedade em que estão inseridas, possibilitando-nos refletir sobre a importância de obras como essas para o despertar da consciência crítica e, principalmente questionar os padrões impostos, principalmente às mulheres, ao longo dos tempos, em nossa sociedade.

A VEZ E A VOZ DA MULHER NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Ao longo dos tempos, as mulheres foram colocadas à margem, poucos direitos elas tinham, restavam-lhes apenas serem ensinadas para, enquanto solteiras, serem submissas aos pais ou irmão mais velhos e, quando casadas, submissas ao marido. Isso se deve ao fato de, desde os primórdios, vivermos numa sociedade ainda patriarcal e que, referindo-nos ao ocidente, durante muito tempo, a influência religiosa deu grande contribuição para que as mulheres ocupassem um lugar marginalizado na sociedade.

887

Não é difícil entender isso, pois sabemos que muitas religiões, baseadas nos preceitos e regras da Bíblia Sagrada, pregam em suas doutrinas todos os ensinamentos que este livro que, segundo essas religiões, foram escritos por profetas inspirados pela graça divina. E esses ensinamentos, na maioria das vezes, colocam toda a culpa dos castigos divinos sob a responsabilidade da mulher, já que no livro do Gênesis é ela, que induzida pela serpente, come do fruto da ciência do bem e do mal, fazendo também com que o homem o comesse. Agindo dessa forma, eles desobedeceram as leis de Deus.

[...] a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que o senhor Javé havia feito. Ela disse para a mulher: “é verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?” A mulher respondeu para a serpente: “nós podemos comer dos frutos do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’” Então a serpente disse para a mulher: “de modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”.

Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele o comeu. Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. [...]. (GÊNESIS, p.16, *grifos do original*).

Percebemos, na narração do trecho bíblico, a quebra do pacto feito com Deus, e tudo feito pelo intermédio da mulher, por isso, os seguidores fervorosos dos preceitos bíblicos a culpam por todos os castigos divinos que foram lançados na terra. Del Priori (2011), em seu livro *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, afirma, que por conta dessa história bíblica, a mulher foi considerada pelo outro sexo como venenosa e traiçoeira - características da serpente que a induziu a desobedecer as ordens de Deus –

por ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte, já que Eva cometera o pecado original, comendo do fruto proibido. E o homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher.

O livro sagrado, como algumas religiões adjetivam a Bíblia, dava e dá o suporte para essa acusação de pecadora à mulher, bem como seu papel de ser submissa ao homem, pois em sua narrativa afirma o seguinte: “Javé Deus disse então para a mulher: ‘vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará’”. (GÊNESIS, p. 17, *grifos nossos*).

E, diante disso, a sociedade machista encontrou o suporte necessário para reprimir a imagem da mulher, negando-lhe o direito de vez e voz ao longo dos tempos. Pois, a mulher era vista apenas como um objeto usado para a reprodução, cuidar da casa, dos filhos e do marido que a dominava. Ela não podia ter vontades e se as tivesse teria que reprimi-las. Enquanto solteiras deviam se portar bem diante da sociedade com modos educados e pudicos, pois do contrário, seriam mal faladas e dificilmente encontrariam um bom casamento, porque casar era o único destino da mulher. Depois de casar, deveria ser fiel, submissa e recolhida, ou seja, a obediência para a mulher era uma lei a qual ela não podia desobedecer.

Mas, e na literatura como se deu a abordagem da imagem das mulheres como personagens e, principalmente como escritoras, especialmente no quesito **erótico, já que a elas eram negadas** esse direito de exercer seu erotismo. Erotizar a imagem da mulher numa obra literária não era tarefa fácil, já que a sociedade pudica não dava muita abertura para esse tipo de produção. É válido, nesse momento, trazer algumas definições do erótico, pois, para Bataille (2004/[1957]) é possível afirmar que o erotismo é a aprovação da vida até na morte, uma continuidade oposta à descontinuidade do ser, já que somos seres descontínuos e buscamos no outro – amor erótico. Retomando o mito do amor em Platão (1972): Eros: duas partes que buscam se unir para se complementar uma à outra – uma complementação para as nossas faltas. Ainda para Bataille (2004, p. 27) “[...]. Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação”.

888

E é justamente essa violação que ia de encontro às ideias de grande parte da sociedade que considerava as obras eróticas como obscenas e afrontosas à moral e aos bons costumes, pois o erotismo preza pela liberdade, sendo contrário ao poder que institui regras a serem seguidas, ou seja, o discurso erótico põe em xeque as regras do poder.

Nesse viés trazemos as contribuições de Foucault (1988), pois ele afirma que a causa do sexo, sua liberdade e o direito de falar dele, com toda legitimidade, está diretamente ligado a uma causa política, dando possibilidades a um espírito cuidadoso, o espaço para indagar se tantas precauções para falar de sexo não trazem consigo traços de antigos pudores. E realmente trazem, pois, muitos autores, principalmente as mulheres, ao longo do tempo, tiveram de trazer o erotismo de forma disfarçada e implícita em suas obras.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Eros Travestido: um estudo do erotismo no Realismo burguês brasileiro*, Lúcia Castelo Branco (1985) afirma que para trabalhar o erotismo em seus textos, muitos autores da época buscavam deslocar o foco narrativo para outras situações que não agredissem aos leitores, inscrevendo-se nas normas de decoro então vigentes e, desta forma, diluíam o erotismo através do texto, estratégia que, como eles bem sabiam, contribuiria para o adensamento do teor erótico na narrativa.

Mas com o passar do tempo, principalmente com os diversos movimentos que aconteceram, ao longo dos anos, na sociedade, em prol da conquista dos direitos das mulheres, principalmente as décadas de 1960 e 1970, épocas em que a questão das minorias e da mulher começou a mudar, abrindo espaço para que esses segmentos comessem a se expressar livremente.

No campo literário, as obras começam a expor mais assuntos sobre o erotismo, a imagem da mulher é utilizada como sinônimo de sedução; outras obras trazem em seu enredo personagens que buscavam driblar as regras sociais da época e viver sua sexualidade. Mas vale ressaltar que a imagem da mulher descrita



pela escrita masculina não condiz com a realidade e tampouco ratifica a necessidade do espaço e vez e voz da mulher na literatura. Pois, para Xavier (1991, p. 11) “as narrativas de autoria feminina [...] produzidas de 1960 para cá [...] a condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante, pois essa abordagem da imagem da mulher sob a ótica feminina ratifica o lugar de fala da mulher, garantindo-lhe o espaço que há muito tempo lhe foi negado.

Por isso, para Dalcastagnè (2012), ressaltar a importância da pluralidade de vozes no cenário literário, especialmente a feminina, está para além dos modismos acadêmicos, mas é algo de importância ideológica e política, pois “a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro [...]. esta parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja pelo questionamento do nosso próprio olhar” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 47).

E nesse questionar, passamos à análise do nosso corpus afim de refletirmos sobre o quanto as obras aqui abordadas nos abrem possibilidades de discussão acerca dos mais diversos temas que envolvem a escrita de autoria feminina.

AS PERSONAGENS FEMININAS E A QUEBRA DOS PADRÕES SOCIAIS IMPOSTOS

Publicado em 1986, *Diana Caçadora*, de Márcia Denser, é um livro que reúne 9 contos, cuja personagem principal é Diana Marine, uma mulher que quebra os padrões da sociedade da época em que se insere, uma São Paulo dos anos 70-80. Nesse viés, podemos perceber que a escrita de Denser é “literatura urbana da melhor qualidade: tensa, bêbada, drogada, trêmula de ressaca. É metal puro” (ABREU, 2003/[1986], s/p)².

Para Coelho (2002), a produção literária de Márcia Denser, principalmente no tocante à abordagem de suas personagens femininas, neste caso, Diana Marine, toca num interessante ponto de análise que é a difícil adequação das conquistas femininas adquiridas com os padrões patriarcais e machistas ainda vigentes em nossa sociedade. Pois:

Os textos de Denser são ecos de uma sociedade degradada em que as personagens usam seu próprio corpo e vontade para se rebelar contra as mais variadas formas de repressão. Transitando por ambientes urbanos, em busca de uma completude inalcançável, demonstrando um desejo extremo e manifestando na própria carne o rompimento com o eterno feminino,[...]. (SANTOS *et.al*, 2016, p. 6)

Podemos perceber que a literatura de Márcia Denser nos apresenta não uma mulher-modelo, padrão esperado pela sociedade: recatada, submissa e educada para ser a boa dona de casa, a rainha do lar, mas, o oposto, uma mulher de vida pulsante, independente e dona dos seus desejos, transgredindo os padrões sociais impostos. E, em *Diana Caçadora*, as vivências e experiências da protagonista, Diana Marine, abrem-nos possibilidade de refletir não só sobre as conquistas de independência das mulheres, mas principalmente os desgastes das relações e o sucumbir dos padrões patriarcais que ainda resistem em nosso meio social.

Ao criar sua personagem Diana, Márcia Denser traz o arquétipo greco/romano da deusa da caça, Diana, na mitologia romana, e Ártemis, na mitologia grega. Ao usar desse arquétipo, a autora mune sua protagonista de características que remetem aos ideais de comportamento dessas deusas, pois: “A mulher tipo Ártemis, portanto, valoriza sua independência e liberdade, e o casamento não é seu objetivo imediato, porquanto se preocupa mais consigo mesma, com seu trabalho e desejos” (SILVA *et.al*, 2019, p.68).

2 A referida citação se encontra sem páginas por ter sido extraída da reedição do livro *Diana caçadora/Tango fantasma*, nas últimas folhas onde são compilados alguns comentários de escritores e críticos literários sobre as referidas obras nos anos da publicação dos originais.

Logo no primeiro conto que integra o livro, *Welcome to Diana*, somos apresentados à protagonista do conto, uma mulher escritora que também trabalha numa editora e que circula entre a elite intelectual do campo das artes e da literatura. Nas primeiras páginas do conto é trazida uma crítica ácida e irônica, ao estilo da autora, sobre a maneira como são vistas as escritoras, pois numa sociedade em que impera o machismo, a mulheres não são vistas como boas escritoras e, se o são, geralmente não são bonitas, como podemos perceber na seguinte passagem da narrativa:

A reação de Silas quando viu minha fotografia: não imaginava que mulheres talentosas pudessem ser jovens e bonitas, precisaria rever seus conceitos etc. Conceitos? Pois sim. Urgentemente, pensei, você ainda não viu nada, *darling*, um sujeito com um mínimo de bom senso, não se meteria comigo. Felizmente é o que a esmagadora maioria tem demonstrado. Eu seria uma boa garota, se me dessem uma chance. Claro. Abra o dicionário, garota, e procura na letra “t”, de trouxa. (DENSER, 2003/[1986], p. 20, *grifos e aspás do original*).

A passagem da narrativa, remete-nos às experiências de muitas autoras que foram alvo desse tipo de preconceito como Hilda Hilst e Ana Cristina César, por exemplo, que não eram valorizadas pela produção que tinham pelo simples fato de a sociedade da época não acreditar que mulheres tão belas poderiam escrever tão bem. É notável que o texto de Denser (2003/[1986]) extrapola o ficcional, possibilitando-nos refletir sobre a sociedade que nos cerca.

Retomando a construção arquetípica greco-romana que podemos estabelecer na construção da protagonista de *Diana caçadora*, ficam evidentes as características das deusas em Diana Marine, principalmente no que se refere à liberdade de escolhas, a multiplicidade de papéis que ela, enquanto mulher independente, vive e, mais ainda quando se refere ao seu lado de predadora sexual:

[...] mas meu coração, esse demônio sorridente e corrompível, já se encarregara de acionar a criatura estapafúrdia na qual invariavelmente eu me transformo, um cruzamento de cadelinha mimada a abanar histericamente o rabinho, com a predadora, a loba magra e esfaimada que, embora o estômago ronque e gema e se contorça, mantém o porte ameaçador, a dignidade de saber-se loba (o que é uma merda) [...]. (DENSER, 2003/[1986], p. 40, *parênteses do original*).

É perceptível no fragmento acima a transposição da sexualidade da personagem que, reconhece seu espaço de predadora, mas que também não nega a possibilidade de ser a caça, buscando entender a sua própria identidade, pois: “A liberdade oportunizada pelo arquétipo da deusa Ártemis é diálogo dessa progressiva vontade de se (auto)reconhecer. De tal forma estes pontos de referência com a deusa repercutem em seu processo de construção, que a personagem termina sempre em conflito com suas próprias convicções” (SILVA et.al, 2019, p. 71).

Ao quebrar os paradigmas impostos socialmente, como também buscar uma identidade, podemos situar a obra *Diana caçadora* numa zona limítrofe entre as duas últimas fases da escrita de autoria feminina que, segundo Elódia Xavier (2017), são as fases feminista que é a quebra dos padrões impostos, quando Diana Marine se torna a loba caçadora, exerce a plena liberdade de sua sexualidade; e a fase fêmea que é a autodescoberta, a busca por uma identidade, e isso fica evidente em todos os contos, pois são notáveis os múltiplos papéis exercidos por essa mulher que outrora quebrou e transgrediu os papéis sociais que a ela era imposto.

Outra obra que dialoga com a temática aqui abordada é o romance, *Os seios de Pandora*, de Sonia Coutinho. Publicado em 1998, o referido romance traz como protagonista a pintora Tessa Laureano, nascida numa pequena cidade do interior da Bahia, e descendente de uma tradicional família. A história nos é narrada pela repórter Dara Diamante que, ao longo da história, busca desvendar o assassinato de Tessa.



Ao analisarmos o própria título do romance já é perceptível uma construção arquetípica com base na mitologia, pois:

Na mitologia grega, Pandora, criada por ordem de Zeus, era considerada a fonte de todos os males que afligiam os homens. Os deuses lhe atribuíram graça, beleza, persuasão, inteligência, paciência, meiguice, habilidade na dança e nos trabalhos manuais. Já Hermes atribuiu-lhe a imprudência, a manha, a mentira, o artifício e a capacidade de enganar com as palavras. Com isso, os deuses queriam oferecer aos homens um ser atraente a apaixonante, porém, capaz de lhes trazer diversos males e infelicidades. [...]. Assim, criou-se o mito da desobediência e da insubmissão femininas como origem dos males que afligem os homens. (PATRÍCIO, 2006, p. 10)

O título é bastante sugestivo e transgressor, pois traz os vocábulos seios, estes à mostra, demonstram o símbolo do movimento feminista; e o vocábulo Pandora, esta que desafiou as ordens do marido e liberou as pragas na terra. Com base no pensamento de Patrício (2006), podemos estabelecer a forte intertextualidade entre as características da mitológica Pandora com a protagonista de *Os seios de Pandora*: a beleza e a habilidade com os trabalhos manuais estão articuladas à profissão de Tessa Laureano, pois “Tessa, como assinava e se tornou conhecida. Artista visual, mulher bonita e audaciosa, mito da minha adolescência” (COUTINHO, 2013/[1998], p. 09). Mas a protagonista, com a sua forma de ser e exercer seu ofício, era considerada como imprudente, pois havia em suas pinturas “Formas que poderiam ser flores ou vaginas, esboçadas com tinta grossa e escura. Pinturas eróticas de Tessa, difíceis de esquecer” (COUTINHO, 2013/[1998], p. 13). Isso fazia com sua família desaprovasse a sua arte e a quisessem distante do seio da casa, principalmente que não mantivesse um contato direto com a própria filha, Zelda.

Tessa Laureano, como Diana Marine, é uma mulher que não se enquadra nos padrões pré-estabelecidos para as mulheres. Enquanto a predadora Diana vive as noites regadas a sexo, bebidas e drogas, em São Paulo; Tessa Laureano engravida do amante da própria mãe, busca viver sua profissão de pintora e exercer sua maternidade na grande capital carioca.

Um dado interessante na narrativa de Coutinho é que além do contexto social em que a protagonista está inserida, o os indícios do patriarcalismo decadente, mas que ainda buscam imperar, estão presentes também na figura da mãe da protagonista, Lenira, pois é ela quem afasta Tessa de sua filha Zelda, como também é a mãe da protagonista que, ao longo do romance, causa diversos problemas à Tessa. Isso fica claro na seguinte passagem do romance:

Segundo os desejos da minha mãe, eu deveria continuar trabalhando de maneira estafante até o fim de meus dias, sem tempo livre para a única paixão que me restava, a pintura.
Certa vez, ela me contou que, ao engravidar de mim, pulava horas seguidas, com a esperança de me abortar.
[...].
Esperava que eu me satisfizesse com migalhas, ou com nada. Se estou dando a Zelda, dou a você, dizia. Se eu não protestasse, se aceitasse a sua atitude, quem sabe minha mãe me ofereceria o máximo que eu poderia receber da parte dela: uma humilhante complacência. (COUTINHO, 2013/[1998], p. 10-11)

Podemos perceber que os dramas familiares presentes na obra de Coutinho (1998) corroboram para o que afirma Xavier (1998) sobre a recorrência dos temas familiares na literatura de autoria feminina. Para a referida pesquisadora, ao trazer essa temática para o campo literário, Coutinho (1998) expõe as chagas do seio familiar, a opressão imposta a sua protagonista, Tessa Laureano, por sua mãe Lenira e sua filha Zelda. As relações familiares, em *Os seios de Pandora*, mostram-nos que a casa da família não é um lar, mas sim uma jaula. E, Tessa Laureano por não se submeter aos padrões ali impostos, paga um alto preço por isso,

não só com o fato de ser desprezada pela família, e difamada na pequena cidade onde nasceu e foi criada, mas também com a própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao empreender a realização desse trabalho, percebemos que por mais que se tenha escrito acerca da autoria feminina ou das personagens femininas, ainda se fazem necessários mais estudos que explorem as múltiplas possibilidades de análise e discussões acerca das mulheres enquanto escritoras e protagonistas, como uma forma de contribuir na ratificação do espaço de vez e voz da mulher na literatura.

Os problemas sociais, políticos e ideológicos que cercam as protagonistas das obras aqui abordadas, como também os conflitos interiores vividos pelas personagens, segundo Xavier (1991), contribuem na constituição de personagens emblemáticas, seres divididos e pulverizados perante os mais variados papéis que elas vivem, por exemplo, mãe e artista plástica, como é o caso de Tessa Laureano, e escritora e redatora, no caso de Diana Marine.

E, nesse viés, o texto literário, como nos afirma Franconi (1997), tem a possibilidade de trazer a campo os anseios, as frustrações, a luta pelo espaço de voz, os sonhos, os recalques, os projetos e condenações, ou seja, o arcabouço literário possibilita a análise das mais diversas histórias que compõem o humano e se concentra “nos problemas sociais e particulares que afligem o brasileiro, de modo a devolver-lhe a imagem que ficou retida num espelho quebrado e ainda perdido, para que nos ajude a ver-nos como fomos, somos e, verdadeiramente, gostaríamos de ser” (FRANCONI, 1997, p. 176).

892

Destarte, a literatura de autoria feminina, com seus diversos temas e diversas personagens tem muito a contribuir na reflexão e no olhar-se diante do espelho da nossa sociedade, ao longo dos tempos, para repensar os padrões que foram/são impostos às mulheres, como também contribuir na formação de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. – São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2; trad. Sérgio Milliet. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. – Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- COUTINHO, Sonia. *Os seios de Pandora*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DEL PRIORI, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- DENSER, Márcia. *Diana caçadora; Tango Fantasma: duas prosas reunidas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I, o saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GÊNESIS. *A origem do mundo*. In: *Bíblia Sagrada*. – São Paulo: Paulus, 1991.
- _____. *A origem do povo de Deus*. In: *Bíblia Sagrada*. – São Paulo: Paulus, 1991.
- FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. – São Paulo: Annablume, 1997.



PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. – Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador/BA: FAPESB, 2006.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. In: *Os pensadores*. – 1ª. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SANTOS, Eneideir Silva; RODRIGUES, Kelcilene Gárcia; INFANTE, Ulisses. Heroínas problemáticas como protagonistas em 'As bonecas', de Márcia Denser. In: *Revista Trama*. Vol. 12. Nº. 27. Cascavel, 2016. (p. 5-30).

SILVA, Mirian Cardoso da; COQUEIRO, Wilma dos Santos; FASCINA, Diego Luiz Miiller. Entre o feminismo e o mitológico: a representação feminina em contos de Márcia Denser. In: *Revista Humanidades e Inovação*. Vol. 6. N.3. Palmas, 2019. (p. 67-76).

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (org). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-16.

_____. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira. Disponível em: <http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/> acesso em 06 de março de 2017, às 19h39min.



MÃE SUSANA, GENI E SOCORRO: O QUE ESSAS MULHERES TÊM A NOS DIZER SOBRE RESISTÊNCIA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA?

Verônica Vieira de Lima¹

INTRODUÇÃO

O silenciamento dos povos subalternizados, de seus saberes e culturas, fez com que o colonizador fosse o detentor do poder, apto a narrar os acontecimentos da sociedade, mais do que isso, fosse também o único capaz de narrar as experiências do outro, ou seja, a voz do colonizador foi responsável por homogeneizar o que ficaria registrado na posteridade.

Quando falamos de literatura podemos afirmar que a história da literatura é um registro que comprova o quanto essa homogeneização e silenciamento foram eficazes. Na literatura brasileira até meados do século XX não se falava em uma literatura que não a canônica, a voz do negro, do indígena e da mulher foi suprimida ao longo da história da literatura tradicional.

Entretanto, enquanto pesquisadores, é de nosso interesse nesse artigo focalizar a Literatura afro-brasileira, e fazer um caminho que demonstre que essa literatura tem como objetivo desconstruir a imagem que ficou cristalizada na escrita canônica em que o negro era objeto de escrita do outro, para tanto pretendemos analisar as personagens de três obras de autoras afro-brasileiras como a personagem “Mãe Susana” do romance *Úrsula*² (1859/2017) de Maria Firmina dos Reis; a infante Geni do conto *Metamorfose* (2001) de Geni Guimarães e por fim, a violência estética do embranquecimento da personagem “Socorro” do conto *Cauterização* (2011) de Cristiane Sobral.

894

OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E A REESCRITA DA HISTÓRIA

Inicialmente, faz-se necessário esclarecermos o ponto de vista que adotamos em relação ao conceito de Pós-Colonial, pois este aponta para duas vertentes, a primeira de que Pós-colonial é tudo aquilo que ocorre após o colonialismo, e a segunda, aquela que surge com a colônia, passa pelo processo de independência e se mantém até os dias atuais. É nesta segunda possibilidade que nos colocamos, pois, perceber o pensamento pós-colonial, nesse sentido, é repensar a história refratada pela visão eurocêntrica de mundo, ou seja, aquela na qual o colonizador é o centro do poder, e que por meio de suas ações institucionalizadas legitima a narrativa colonialista, com base na ideia de classe, raça e gênero (SANTOS, 2010).

Pensamos que o autor/narrador pondera para selecionar o que é importante para ser ficcionalizado ou não. Essa escolha passa por seus filtros ideológicos, momento histórico, percepção acerca do objeto, assim como pelo seu público cativo. O que é referenciado para o leitor é aquilo que foi pensando e articulado pelo autor/narrador, que longe de ser uma visão única é antes de tudo o resultado de suas experiências.

1 Bolsista de mestrado (CAPES) do Programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura da UFPE; especialista em Ensino de Português e Literatura – FAEL e graduada em Letras/Inglês – UFRPE-UAG, atualmente desempenha a função de Tutora Virtual no curso de Letras UAB/EADTEC vinculada à Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: veronica.7889@gmail.com

2 Faz-se necessário esclarecermos que a primeira versão da obra é de 1859, no entanto, aqui utilizaremos a segunda edição datada de 2017.



Ao assumirmos a retórica de revisão do discurso literário podemos perceber que é por meio da ressignificação das experiências do colonialismo, que é possível desconstruir pré-conceitos que foram utilizados na escrita dos autores canônicos brasileiros, deste modo, no próximo tópico faremos uma incursão acerca do conceito de Literatura afro-brasileira e seu papel crucial na criação de um novo paradigma que pressupõe o negro como autor de sua própria história, reivindicando o protagonismo por suas escolhas e ações.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: O NEGRO NARRADOR DE SI

A Literatura afro-brasileira é uma realidade que se mostra em constante movimento na produção literária nacional. Desde meados do século XX até o momento atual é perceptível que a Literatura Afro-brasileira tem ganhado um fôlego ainda maior, avocando à cena literária escritores(as) preocupados com sua afrodescendência, interessados em assumir o lugar de sujeito que fala, e não daquele que é subordinado à voz de outrem.

Segundo Eduardo de Assis Duarte (2017), a expressão afrodescendente resgata toda descendência negra que se tentou diluir nas tentativas de miscigenação, produto da ideologia da democracia racial. Essa afirmação deixa clara a atitude assumida pelo sujeito, essa tomada de consciência não se dá de forma automática, mas a partir de um processo de identificação a determinadas marcas culturais, escolhidas como origem no âmbito de uma ancestralidade eleita como opção. Corroborando com o pensamento de Duarte, Zilá Bernd aponta que,

Já é tempo de se questionar a forma como foi escrita a história do negro no Brasil, assim como sua contribuição nos domínios literários, e esperar que o surgimento de uma anti-história e de formas de contra literatura possam tirar da clandestinidade muitos fatos que, por ora, a cultura triunfante máscara (BERND, 1988, p. 18).

895

É possível afirmarmos que realizar esse questionamento acerca da imagem do negro construída e refratada ao longo do tempo, faz com que ao assumirem a nomeação de autores de Literatura afro-brasileira, de forma consciente, eles estejam reivindicando o direito de singularizar a sua escrita, dando-lhe conscientemente um formato próprio, trazendo a necessidade de resgatar e (re)inscrever uma memória negra que rompa com a narrativa tradicional, fazendo com que a literatura nacional “desmonte a engrenagem” que foi construída pela historiografia literária oficial (GLISSANT, 1981, p.189-201).

Para que essa escrita seja alcançada, é coerente observar que, para que o texto literário seja enquadrado na alcunha de Literatura afro-brasileira, é necessário que sejam observados cinco pontos essenciais: a *temática*, a *autoria*, o *ponto de vista*, a *linguagem* e um *público leitor afrodescendente*. Elementos que são indissociáveis para a compreensão adequada do conceito de Literatura afro-brasileira e de seu funcionamento interno³.

A Literatura afro-brasileira é terreno fértil para percebermos as modificações que ocorreram ao longo do tempo no discurso literário nacional e a tomada do lugar de fala buscando assim uma narrativa de (re) existência que constrói, por meio do discurso de resistência, a tentativa constante de revisitar o passado histórico de uma população que foi escamoteada historicamente.

É por meio desse diálogo que buscaremos desnudar na narrativa dos contos em questão a percepção acerca do lugar social conferido ao indivíduo negro ao longo da história. Passemos a próxima seção, na qual há uma breve explanação acerca das autoras selecionadas, como também o resumo acerca dos contos analisados e, em seguida, a análise propriamente dita.

³ Para maior aprofundamento consultar (IANNI, 1988), (DUARTE, 2017), (BERND, 1988) e (PROENÇA FILHO, 1988).

A SELEÇÃO DO CORPUS

Selecionar um corpus de literatura afro-brasileira, de autoria feminina para análise é uma atividade que implica fazer um movimento de inclusão e exclusão de muitas outras obras, contudo, por coerções pertinentes ao gênero artigo, é uma tarefa que apesar de complexa se faz necessária.

Quando iniciamos a nossa seleção escolhemos três autoras distintas, a autora maranhense Maria Firmina dos Reis. Autora da primeira obra abolicionista, escrita por uma mulher afrodescendente, Úrsula, foi publicada em 1859, e por muito tempo foi esquecida pela crítica literária nacional, sendo resgatada em meados do século XX; dando continuidade à seleção, escolhemos a autora Geni Mariano Guimarães e o conto *Metamorfose* que é integrante do livro de contos *Leite do peito*, que foi publicado em 1988, e traz como temática as descobertas de uma criança, que vão da infância até a adolescência sobre questões voltadas a questão de cor; e, por fim, a autora Cristiane Sobral e o conto *Cauterização* que faz parte da coletânea de *Contos Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (2011), no qual são reunidos vinte e um contos sobre temáticas voltadas à afrodescendência. *A autora nasceu no Rio de Janeiro, mas atualmente mora em Brasília, poeta, atriz, dramaturga e contista*, Sobral tem em seu currículo uma vasta produção voltada ao reconhecimento e afirmação de suas raízes afrodescendentes.

As três autoras que foram selecionadas fazem parte de um grupo que tomam a afrodescendência como temática para a sua escrita, Maria Firmina dos Reis, Geni Guimarães e Cristiane Sobral, apresentam um autor-criador⁴ que se coloca em uma postura coletiva, refratando além de sua vivência, a vivência de seu próprio grupo social, denunciando as diversas situações degradantes aos quais os indivíduos negros são expostos cotidianamente, sendo assim, é possível afirmar que há nas vozes de suas narradoras e/ou personagens, a constituição de um discurso que se preocupa em tecer uma nova narrativa, a partir de um ponto de vista próprio, que não esteja preenchido pela herança do discurso colonial.

896

O QUÊ ESSAS AUTORAS TÊM AS NOS DIZER SOBRE RESISTÊNCIA?

Iniciar essa subseção com a pergunta síntese de nosso artigo é proposital, essas três vozes nos falam muito acerca da construção de uma literatura que tem como objetivo principal trazer outras percepções acerca do ser negro em uma sociedade que passou por o processo de escravidão como o Brasil, e que nega a existência de frutos dessa época.

De acordo com Florentina de Sousa (2017) a questão de raça e gênero estão imbricadas, e não podem ser vistas como forma dissociada, uma vez que sendo espaço de exclusão a literatura brasileira canônica baseou-se profundamente nessas categorias para marginalizar o corpo negro, escraviza-lo por meio de estereótipos.

A mulher negra, em diversas obras canônicas é vista por um viés que a coloca como objeto de satisfação do homem branco, corpo hiperssexualizado a “mulata sedutora”, a “mulata feiticeira”, já o homem negro é apresentado a partir de estereótipos o “negro ingrato”, o “negro sujo”, o “negro fiel” etc. (SAYERS 1958). Essa visão foi durante muito tempo o pano de fundo para a representação do sujeito negro na literatura e fica evidente no contra discurso da literatura afro-brasileira, que vozes se uniram para inserir na literatura a visão do negro por si mesmo, tentando fugir aos estereótipos cristalizados.

No romance *Úrsula* (2017), de Maria Firmina dos Reis, vê-se a visão da escravizada Mãe Susana que relata sua experiência de sequestrada desde a captura até a chegada em solo brasileiro. É certo que a

4 Segundo Faraco, o autor-criador é a função estético-formal criadora da obra; já o autor-pessoa é o escritor ou artista (FARACO, 2005, p. 37).



personagem que analisaremos não é o centro da narrativa do romance⁵, no entanto, faz-se necessário que façamos uma breve digressão para que possamos compreender a importância desses dois personagens, Mãe Susana e Túlio, amigo ao qual a primeira fez um longo relato sobre sua vida.

Túlio é descrito pela narradora como um homem íntegro, defensor da gratidão e da liberdade, é um homem sofrido e que carrega em si as marcas da servidão, consegue a alforria após salvar um nobre; os dois personagens tem em comum a indignação por verem homens escravizando os mais fracos.

Mãe Susana e Túlio em diversos momentos da obra trazem à tona o discurso da abolição, no entanto esse discurso aparece pulverizado em meio às vozes e colocações de personagens e do narrador, contudo, colocações que se mostram impactantes como a voz da negra Susana, vejamos em sua voz a denúncia da dor de se ver escravizada:

Vou contar-te o meu cativo

[...]

Ainda não tinha vencido cem braças do caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo eminente que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava! Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus, o que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar! (REIS, 2017, p. 71-72, grifos da autora).

Nesse primeiro momento a mulher narra como foi a sua captura, a sensação de liberdade que é sobreposta pelo desgosto de ter sido capturada, ao continuar o relato a mulher relembra como foi a viagem de África até chegar à terra brasileira:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2017, p. 72, grifos da autora).

A narradora compara essa viagem a um sepultamento, segundo ela os maus-tratos a que foram expostos fez com que muitos encontrassem na morte a saída para tanto sofrimento, ainda é incisiva quanto aos homens que os escravizaram, estes eram incapazes de sentir remorsos pelo sofrimento impingido aos recém-sequestrados. Contudo, de acordo com ela o sofrimento ainda não tinha cessado, pois ao aportar no Brasil, foi negociada e vendida a um ser cruel:

[...] O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça.

[...] O senhor Paulo B. morreu, e sua esposa, e sua filha procuraram em sua extrema bondade fazer-nos esquecer nossas passadas desditas! Túlio, meu filho, eu as amo de todo o coração, e lhes agradeço: mas

5 Não é de nosso interesse fazer uma descrição da obra, personagem por personagem, tampouco de seu enredo.

a dor que tenho no coração, só a morte poderá apagar! Meu marido, minha filha, minha terra. Minha liberdade. (REIS, 2017, p. 72-73, grifos da autora).

Após ser vendida para o comendador, a sofrida mulher continua seu suplício, longe de casa, de seu lar e das pessoas que a reconheciam como sujeito livre. Apesar de reconhecer na esposa do comendador uma “mão amiga”, a personagem não consegue olvidar o sofrimento que passou ao ter seu corpo violentado pelos castigos e sua liberdade roubada.

O relato da personagem se apropria do discurso realista, em uma antecipação inédita da crueza com que os negros eram tratados desde o momento de sua captura até a chegada em portos brasileiros, a autora-criadora refrata a indignação frente aos maus-tratos conferidos aos escravizados no Brasil, o ineditismo do discurso é conferido pelo fato de que se tem o ponto de vista de uma autora afro-brasileira, que se assume como tal, há também na voz da personagem o constante resgate de uma pátria vivida, e não apenas idealizada.

Esse modo de se afirmar também é encontrado no conto *Metamorfose*, que faz parte da obra *Leite do Peito* (2001), encontramos a voz da narradora-personagem Geni, que evoca lembranças acerca de sua infância nos idos tempos escolares e a sua percepção acerca da história dos negros contada em sua comunidade rural.

O resumo da história faz-se necessário para que possamos compreender os acontecimentos advindos do desvelamento da narrativa da professora acerca da abolição da escravatura. A pequena Geni escreveu versos para homenagear a figura da “Santa Princesa Isabel” que segundo Vó Rosária, era uma santa mulher, versos que foram mostrados à professora que a escolheu para recitá-los no dia da festa para a Princesa Isabel, no entanto, no dia da festa a menina se vê diante de uma narrativa que não condiz com o que a Griot⁶ de sua comunidade falava, a partir desse momento a menina questiona todo o discurso ao qual foi exposta ao longo de sua tenra vida.

O poema escrito para a recitação é intitulado Santa Isabel:

Os homens era teimosos,
E os donos deles era bravo,
Por isso a linda Isabel
Soltou tudo os escravo.

Foi boa como um doce,
E parecia um mel,
Acho que é irmã de Deus,
Viva a Princesa Isabel (GUIMARÃES, 2001, p.61).

O poema escrito pela garota acata como incontestável a versão que a Vó Rosária apresenta sobre o fim da escravidão, para ela e seus pais, a Princesa Isabel só podia ser uma santa, digna de muitas homenagens por ter libertado os escravos. Observamos nos enunciados que a voz da narradora sintetiza os sentimentos da família ao ouvir e não refutar a história narrada pela griot da colônia.

Já no outro dia, assim que os alunos chegaram à sala, a professora começou a falar sobre a abolição da escravidão. A narrativa da professora não era em nada parecida com a que ouvira desde sempre. Explicou que os escravos eram negros que vinham da África e que aqui eram vendidos, forçados a trabalhar, nada

6 O termo é francês e se refere aos Dieli, como eram chamados no Mali os recitadores de crônicas responsáveis por revelar as genealogias, as migrações, as guerras, as conquistas, as alianças, e as intrigas das sociedades africanas (SOUZA; SOUSA; LIMA; SILVA, 2005, p. 34).



recebendo pelos serviços prestados, e não raro eram espancados até a morte. A narradora diz que ela passou por volta de uns quinze minutos discursando sobre a data.

Vemos nesse aspecto que há um jogo de discursos, uma vez que as vozes que circulam socialmente são desprovidas de neutralidade, percebemos este embate ideológico entre discursos que se contestam. A história narrada pela professora estava carregada pelo olhar externo, pela visão preenchida ideologicamente por uma herança colonialista que colocou o indivíduo afrodescendente em situações de subalternidade.

E em um momento de revolta, decidiu que tiraria a cor que era tão odiosa aos olhos dos outros. Assim que a mãe terminou de lavar as panelas, Geni juntou o pó restante

e com ele esfreguei a barriga da perna. Esfreguei, esfreguei e vi que, diante de tanta dor, era impossível tirar todo o negro da pele. [...] Dentro de uma semana, na perna só uns riscos denunciavam a violência contra mim, de mim para mim mesma. Só ficaram as chagas da alma esperando o remédio do tempo e a justiça dos homens (GUIMARÃES, 2001, p. 66.).

A narradora, no momento de raiva e desconsolo, tenta tirar de sua pele a cor que, segundo ela, era tão desprezível a todos e a fazia ser apontada pelos colegas de sala. Observamos tais grillhões se materializam graças aos fatos narrados pela professora, a personagem em uma tentativa de não pertencer ao sujeito descrito, por consequência, tenta apagar tais traços simbólicos incutidos à sua pele.

Há na voz da narradora-personagem uma clara mostra de resistência ao discurso dominante, mesmo que haja momentos em que sua voz pareça aceitar o discurso da professora. Segundo Bernd no campo da literatura a questão da identidade é muito cara, uma vez que, há a constante busca pelo reconhecimento de uma autonomia, e o desaparecimento de um “eu” individual em favor de um “nós” coletivo que se “origina da consciência de sua perda e se desenvolve na busca de sua reconstrução” (BERND, 2011, p. 16). É na não aceitação do discurso dominante que a narradora-personagem se coloca em posição de reconstruir a sua identidade.

Afastando-nos da narradora-personagem Geni, deparamo-nos com uma personagem emblemática, chamada Socorro do conto Cauterização (2011) de Cristiane Sobral. Esta é uma mulher negra, mas que segundo o narrador “[...] ninguém poderia dizer que Socorro tinha sangue negro”. Desde menina gostava de brincar com bonecas brancas e sonhava em casar com um homem branco, pois era muito merecedora dessa “dádiva”. Há na descrição da personagem a percepção de que ela para poder ascender socialmente precisa negar sua cor e seu pertencimento, percebe-se que Socorro é vítima do discurso estético eurocêntrico que coloca o negro enquanto indivíduo subalterno nas relações de poder, baseado na questão da raça (QUIJANO, 2005).

Faz-se necessário que percebamos o quanto a personagem Socorro, já havia assimilado o discurso do colonialismo que a fazia almejar embranquecer-se, em seu inconsciente a mulher tomou para si como verdadeiro o discurso de branqueamento como forma de progredir:

Quem batalha merece progredir. Socorro era um exemplo de cidadã em busca de evolução. Pelo menos era o que aprendera nas entrelinhas da realidade apresentada como alternativa para pessoas como ela, que pretendiam conquistar o seu lugar, na sombra, por favor, fazia a sua parte (SOBRAL, 2011, p. 30).

O lugar a que se refere o narrador é a subalternidade de ser inscrito na sociedade e cristalizado no imaginário popular, enquanto aquele que não tem voz, ou quando tem, não é ouvida ou levada em consideração, ou seja, Socorro é a personificação dessa subalternidade. Há em Socorro a tentativa de apagamento de suas singularidades, pois ela submete-se a estética branca para poder ser aceita socialmente, não percebendo a violência a qual se sujeita.

Contudo há uma mudança no direcionamento da personagem, uma vez que ela sai de seu torpor. A aparente paz e segurança da personagem são colocadas em evidência quando Socorro passa por um incidente de trânsito, e se depara com um homem negro

Socorro acabara de ser insultada por um motorista de ônibus, um homem negro, desses apressados, cansado de tentar ingressar em diversas empresas onde nunca sobreviveu ao teste da boa aparência, cheio de sono pela jornada de trabalho combinada com a faculdade à noite, e definitivamente insatisfeito com o salário e a profissão(SOBRAL, 2011, p. 31).

Jorge, o motorista, é o oposto de Socorro, pois este se reconhece e se vê como negro. Há neste indivíduo a representação de uma voz coletiva de resiliência, pois nessa descrição do narrador Jorge assume o lugar do “nós” enquanto indivíduo único, mas que reivindica o discurso de boa parte da população negra.

Em meio ao encontro inesperado entre Socorro e Jorge a mesma ouve do motorista “Fala, negrona! Fez a progressiva né? Cuidado com essa escova progressiva, isso é a maior regressão na vida de um ser humano!” (SOBRAL, 2011, p. 32). Na voz do homem, Socorro estaria regredindo por ter se rendido à estética dominante, escondendo suas raízes por meio do alisamento dos cabelos. Ao ter sido confrontada em suas escolhas, Socorro corajosamente se mostra sensibilizada e em mais um ato de coragem começa desfazendo-se dos cabelos que eram símbolo maior de sua tentativa de embranquecimento.

900 Duas palavras são cruciais nesse conto, primeiramente o nome da personagem “Socorro”, que pode ser um substantivo masculino ou interjeição, a escolha semântica desse nome pode nos levar a pensar no grito de socorro que essa mulher emite cada vez que precisa afastar-se de suas raízes afrodescendentes para poder circular livremente na sociedade, e a segunda palavra é “cauterização” título do conto analisado, essa palavra tem vários significados, e dentre eles, um que pode ser a chave de leitura desse conto: corrigir empregando meios energéticos, todos os dias a personagem tentava energeticamente corrigir-se, mudando os traços que a colocavam como alguém visível demais para uma sociedade que não vê na mulher negra uma estética a ser perseguida.

Encontramos no decorrer de nossa análise, três personagens distintas de períodos diversos, mas que partilham de um interdiscurso que as coloca em constante diálogo. Ser mulher, negra e consequentemente carregar o rótulo de subalternizada, nos mostra que Mãe Susana, Geni e Socorro são vozes de tempos distintos, mas que reivindicam para si o direito de colocar em pauta o discurso de naturalização da violência, seja racial, discursiva ou estética por qual passaram os negros e negras desde quando se instaurou a escravidão no Brasil até os dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intento de constatar que na literatura afro-brasileira há um discurso que valoriza a narrativa do autor afro-brasileiro, analisamos as personagens Mãe Susana, Geni e Socorro, advindas de três obras em que o discurso de resistência predomina.

Ao analisarmos as falas das três personagens, percebemos por meio dos enunciados que há suas vozes um universo singular e ao mesmo tempo plural, que se entrecruzam buscando romper a narrativa hegemônica. Mãe Susana, um relato cruel acerca da escravização, dor, separação, humilhação, saudade etc., elementos que perpassaram a vida dos milhares de escravizados que aqui viveram; a menina Geni que sentiu o abalo psicológico ao perceber que a narrativa acerca da escravidão que internalizara não era a mesma compartilhada por sua professora, e que a mesma ao se referir aos negros, os colocava no lugar de subalternização que é peculiar da narrativa oficial e, por fim, a jovem mulher negra Socorro, que externava a assimilação do discurso dominante por meio da aceitação da estética branca enquanto elemento possí-



vel de salvá-la da negritude, pois esta, segundo ela a tornaria visível ao “príncipe encantado” que a salvaria das mazelas de ser parda ou morena, entretanto essa expectativa é quebrada quando ela se depara com alguém que a fez se auto perceber nas palavras do motorista Jorge.

Ao depararmos-nos com a narrativa das três escritoras afro-brasileiras Maria Firmina dos Reis, Geni Guimarães e Cristiane Sobral podemos perceber que estas buscaram romper barreiras e assim, trazer à tona uma literatura que apresenta personagens capazes de falar por si, alguém com voz e direito de ser ouvido, tentando superar o discurso do colonizador em todas as suas possibilidades de passado e presente. Esse discurso apresenta uma abertura para que seja formado um elo importante na cadeia discursiva que equaciona a literatura afro-brasileira enquanto possibilidade na (re)construção da imagem de um país que apesar de ter passado pelo processo de miscigenação tão propagada no início do século XX possui uma cultura diversa ou mesmo culturas.

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (organizadoras). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017. p. 195-216.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005. P. 37-60.
- GUIMARÃES, Geni Mariano. Metamorfose. In *Leite do Peito*. 3. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2001. p. 55-66.
- HARTOG, François. *Crer em história*. Trad.: Camila Dias. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/ Projetos Globais*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo, org. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. p.107-130.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Cadernos do mundo inteiro; 2. Ed. Jundiaí: SP, 2017.
- SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e Pós-colonialidade. In: *Conceitos de literatura e cultura*. Eurídice Figueiredo (org.) 2. Ed. Niterói: EdUFF, 2010. p. 341- 365.
- SAYERS. Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SOBRAL, Cristiane. Cauterização. In: *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção*. Brasília: Dulcina, 2011. P. 29-34.
- SOUSA, Florentina. Gênero e “Raça” na literatura brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen (organizadoras). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017. P. 281-289.

MEMÓRIA E VIVÊNCIA DE MULHERES NEGRAS EM CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO

Victória Lopes Pacheco¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A autora Carolina Maria de Jesus, nascida na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, antes de procurar papel – e qualquer outra coisa que pudesse vender ou comer –, teve outros trabalhos, como o de empregada doméstica. Mas, foi justamente enquanto era catadora, morando na favela do Canindé, localizada em São Paulo, que ela escreveu seu diário intitulado *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2018), em que narra o passar de seus dias de 1955 até 1960, com alguns intervalos.

O jornalista Audálio Dantas foi o responsável por descobrir Carolina e seu diário. A publicação do texto, o qual foi traduzido para mais de dez idiomas e que em poucos meses atingiu a marca de 100 mil exemplares, gerou significativa repercussão e provocou a “excitação dos consumidores fascinados pela novidade, pelo inusitado feito daquela negra semianalfabeta que alcançara o estrelato” (DANTAS, 2018, p. 7).

902

Assim, o livro chegou às mãos da também mineira Conceição Evaristo, ainda na juventude, que, segundo a autora de *Olhos d'água* (2017), sofreu forte impacto pela obra de Carolina Maria de Jesus, como disse em uma matéria realizada em 2015 pela TVE, no programa Nação. Ainda nesse depoimento, Evaristo conta que levou o diário em questão para dentro de casa, sendo lido também por seus familiares. De acordo com a escritora, a vivência e a fome de Carolina – ao contrário de como acontecia com quem olhava de fora e se compadecia com aquela rotina de tanto sofrimento – eram as mesmas dela e de sua família.

Evaristo (2009), no I Colóquio Mulheres em Letras, ocorrido na Universidade Federal de Minas Gerais, contou que sua mãe, ao ler *Quarto de despejo*, se identificou profundamente e, anos mais tarde, escreveu seu próprio diário – o que, para a escritora, constata o início de uma tradição, constituída a partir da obra de Carolina:

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, s/p)

Tânia Franco Carvalhal ressalta que, na opinião de muitos teóricos das propostas clássicas da literatura comparada, para que um estudo comparativo acontecesse, era importante que houvesse a “existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” e que essa perspectiva “abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso” (CARVALHAL, 2007, p. 13). Mais adiante, ela associa a concepção de filiação à de tradição: “ao preconizar a ideia de ‘filiação’, a definição se ampara num conceito de tradição no qual a cronologia (ou antecipação) se converte em critério dominante” (CARVALHAL, 2007, p. 31).

1 UFG



Porém, o objetivo desta pesquisa, ainda que sendo um estudo comparativo, não é comprovar filiação ou influência de uma autora sobre outra, até porque já é sabido que Evaristo leu a obra de Carolina, e que essa muito a afetou. Não há necessidade de comprovação nesse sentido. Portanto, esta análise visa estabelecer uma aproximação de viés temático, a partir da leitura do diário *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e dos contos “Olhos d’água” e “Maria”, de Conceição Evaristo, que compõem o livro *Olhos d’água*.

O objetivo é, desse modo, voltando o olhar para os pontos de contato entre os textos das autoras em questão, tentar perceber como, de maneiras diferentes, as duas tratam de uma mesma realidade – ou de realidades muito similares –, evidenciando, assim, que partem de vivências particulares, mas que acabam falando de uma experiência coletiva.

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Regina Dalcastagnè (2015), em texto inicialmente publicado no livro *Africanidades e relações raciais* (2014), salienta a importância das autoras e autores negros. Segundo ela, nas palavras dos escritores ainda “se busca encontrar o espírito de um tempo e a voz de uma coletividade” e que “esta função, considerada tão elevada, é desempenhada por pessoas que, como todas as outras, refletem suas próprias trajetórias e suas circunstâncias peculiares” (DALCASTAGNÈ, 2015, s/p). Porém, afirma que o cânone literário brasileiro é feito de brancos.

De acordo com a pesquisadora, quando se olha para o que é considerado “literatura” – ou seja, para os textos que ocupam os currículos escolares, por exemplo –, é possível notar que a grande maioria das pessoas que a produziu ainda é do sexo masculino. Além disso, complementa que em uma pesquisa que analisou romances brasileiros “de 1990 para cá, revelou que menos de 5% dos autores são pretos ou pardos” (DALCASTAGNÈ, 2015, s/p).

903

A crítica literária feminista vem exercendo um papel importante de se voltar para a produção de escritoras mulheres e para o modo como o ser feminino é representado na literatura. Contudo, a perspectiva feminista, apesar do seu mérito, muitas vezes ignorou, e ainda ignora, as vivências específicas das mulheres negras, como se o feminismo estivesse apenas a serviço das mulheres brancas de classe média. Djamilia Ribeiro, autora de *Quem tem medo do feminismo negro?*, garante que:

Em obras sobre feminismo no Brasil é muito comum não encontrarmos nada falando sobre feminismo negro. Isso é sintomático. Para quem é esse feminismo então? É necessário entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação de universalidade, que só exclui. (RIBEIRO, 2019, p. 53)

Portanto, para analisar obras como as de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, faz-se essencial lembrar de que se tratam de duas autoras mulheres, negras que foram acometidas pela pobreza. Afinal, no Brasil, “a cor da pele – assim como o gênero ou a classe social – estrutura vivências distintas” (DALCASTAGNÈ, 2015, s/p), vivências essas que estão impressas na produção das autoras aqui estudadas.

O livro *Quarto de despejo*, para muitos, não pode ser considerado literatura. Evaristo e o escritor Jeferson Tenório, no programa já citado da TVE, contam que o diário não entra nos currículos escolares brasileiros. Mas, neste artigo, a intenção não é discutir se o volume é um livro literário ou, talvez, um documento sociológico. O que aqui interessa é que se trata de um texto que, mesmo não sendo ficcional e não estando dentro da norma culta, foi produzido a partir da experiência e da subjetividade de Carolina, em forma de diário.

Para Maurice Blanchot (*apud* OLIVEIRA, 2015, p. 33), o gênero diário deve ter compromisso com a verdade. Trata-se, segundo Margarete Aparecida de Oliveira, de um discurso memorialístico. Aponta também que:

O texto de Carolina exprime outro aspecto do diário não muito tratado nas teorias sobre o gênero, ou seja, o diário como um meio de denúncia ultrapassando a fronteira entre o pessoal e o coletivo ao expor cruamente a realidade miserável do favelado, revelando um espaço narrativo em que encontramos a crítica social, que é um traço marcante na escrita de autora, considerada também como literatura de testemunho. (OLIVEIRA, 2015, p. 34)

Esse testemunho, produzido por Carolina, dialoga com a obra e a perspectiva de Conceição Evaristo. No conto “Olhos d’água”, o texto é construído – assim como em *Quarto de despejo* – a partir da memória da narradora. Essa, tentando se recordar de que cor eram os olhos de sua mãe, recorre às lembranças de sua infância, por não conseguir sequer se “lembrar de como havia chegado até ali” (EVARISTO, 2017, p. 15).

A narrativa gira em torno de uma mãe, apesar de tudo ser contado pela filha. A personagem materna muito se assemelha à Carolina Maria de Jesus. Trata-se de uma mulher negra, nascida no interior de Minas Gerais que, pelo que se pode entender, cria suas filhas sozinha, sem um companheiro. Nada é dito a respeito do pai – ou dos pais – das crianças. A fome, questão mais insistente do diário de Carolina, também atinge a personagem. Quando não havia o que comer, brincava com suas filhas para tentar distraí-las. A família residia em um barraco que nos dias de chuva parecia que ia desabar, assim como o da catadora de papel, que reclama das goteiras e da dificuldade de trabalhar quando não fazia sol.

Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes. E hoje é sábado. Os favelados são considerados mendigos. Vou aproveitar a deixa. A Vera não vai sair comigo porque está chovendo. (...) Ageitei o guarda-chuva velho que achei no lixo e saí. Fui no Frigorífico, ganhei uns ossos. Já serve. Faço uma sopa. Já que a barriga não fica vazia, tentei viver com ar. Comecei desmaiar. Então eu resolvi trabalhar porque eu não quero desistir da vida. (JESUS, 2018, p. 61)

904

Segundo a narradora do conto, as lembranças da infância da mãe se confundiam com as da sua própria. E, no caso deste texto, é a filha quem dá voz à figura materna e à sua memória. Provavelmente, os “olhos d’água” atribuídos à personagem sejam a maneira da narradora perceber e expressar como a mãe se sentia diante de todas as dificuldades por ela enfrentadas. O sofrimento da mulher, não verbalizado no conto, se materializa em lágrimas, quando ela “só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado” (EVARISTO, 2017, p. 17), ou nos momentos em que seus olhos “se confundiam com os olhos da natureza” (EVARISTO, 2017, p.17-18), com o choro sendo metaforizado pela chuva.

Nesse sentido, o que se nota em *Quarto de despejo* é o contrário. Carolina Maria de Jesus, por meio do diário e de tudo que escrevia, teve a oportunidade de registrar em palavras, a partir de seu próprio olhar, o seu descontentamento. Diz inclusive que, quando não tinha o que comer, ela escrevia em vez de xingar.

Ainda no texto de Regina Dalcastagnè (2015), ela aponta que, devido ao racismo estrutural instituído historicamente no Brasil, a população negra foi afastada dos espaços de poder e da produção de discurso. Por isso, uma mulher negra moradora da favela, com apenas dois anos de educação formal, teve sua obra recebida com tanta curiosidade, como se sua vivência fosse carregada de exotismo quando, na verdade, muito se parece com a de um gigantesco número de mulheres brasileiras.

A memória de Carolina reproduzida em diário mostra o dia a dia da escritora. Essa é registrada de maneira imediata, logo depois que os fatos descritos ocorreram. Suas impressões, dessa maneira, são aproximadas. A autora fala do lugar que vive sem saber se um dia realmente teria a oportunidade de sair dali, ou que proporção atingiria seu diário, mostrando a interpretação quase instantânea dos acontecimentos contados.

Já no conto de Conceição Evaristo, a memória evocada diz respeito à infância da narradora que, no momento no qual narra, já é adulta. Sua percepção do que se deu no passado advém de um distanciamento.



O modo de compreender e organizar as lembranças dispostas na narrativa só se dá desse modo por conta do tempo decorrido.

Ademais, pode-se entender também que a memória da mãe, da maneira como é construída, só pode ser evocada pela filha quando esta também já é mãe, em um processo de espelhamento. Não só as recordações da infância de cada uma se confundem, como também o conto se encerra com a filha da mulher que narra perguntando a ela “qual a cor tão úmida de seus olhos” (EVARISTO, 2017, p. 19), sendo, desse modo, o desfecho de um ciclo.

Luiz Henrique Silva de Oliveira, define o que Evaristo chama de *escre(vivência)* como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (OLIVEIRA, 2009, p. 622). A autora diz que “a escrita e o viver se con(fundem)” (EVARISTO, 2009, s/p), o que muito diz a respeito de sua produção, que parece ter raízes profundas em sua própria vivência afrofeminina. Neste caso, seus textos, apesar de ficcionais, dizem muito dela e de toda uma coletividade. Afinal, se para Maurice Halbwachs (*apud* OLIVEIRA, 2015, p. 27) a memória é um fenômeno social, construído coletivamente, e não de maneira individual, autoras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, partindo da memória, falam não só por elas.

MÃES NEGRAS, EM CONDIÇÃO DE POBREZA, E SUAS CARÊNCIAS

Conceição Evaristo questiona a maneira recorrente de representação das mulheres negras na literatura, “ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (EVARISTO, 2005, p. 52). De acordo com a escritora, o discurso que modifica essa perspectiva e traz de um novo modo a imagem do ser feminino e negro é a autorrepresentação. As próprias *escre(vivências)* das autoras negras as colocam na posição de sujeito que se descreve e fala de sua própria realidade e experiência.

905

No mesmo ensaio, Evaristo (2005) ressalta a falta de representação da mulher negra cumprindo o papel de mãe. Porém, a autorrepresentação consegue recuperar essa ausência, tanto no diário de Carolina Maria de Jesus, em que expõe diariamente sua vida como mãe, quanto nos contos de Evaristo aqui analisados – e em outros do livro *Olhos d'água*.

Em “Maria”, assim como acontece em “Olhos d'água”, a trajetória da mãe não é narrada por ela – mas, dessa vez, sendo realmente um conto em terceira pessoa, o que no anterior não acontece. Ao contrário do que acontece no primeiro, no qual diversas lembranças e pequenos episódios eram contados, “Maria” gira em torno de apenas um incidente. E os diálogos, com exceção de apenas uma fala em discurso direto, estão construídos por meio do discurso indireto livre.

No conto em questão, Maria, única personagem nomeada da história e personagem principal, está voltando da casa da patroa, com o que sobrou de uma festa desta última e uma gorjeta. No ônibus, ela encontra o pai de seu primeiro filho. Entretanto, após uma conversa com Maria, o homem e seu parceiro, que também estava no ônibus, assaltam as pessoas que lá estavam, a não ser Maria e um garoto negro. Em seguida, Maria, que fica no veículo depois que os homens saem, é linchada após a terem associado ao assalto, provavelmente por conta da cor de sua pele.

Maria, empregada doméstica, é negra e mãe solo, assim como as outras personagens centrais desta pesquisa. Ela, assim como no outro conto, muito se assemelha à Carolina Maria de Jesus. A maneira de lidar com a fome e a preocupação com os filhos diante de uma situação tão precária são extremamente parecidas:

Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope

e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2017, p. 39-40)

Carolina teve três filhos de pais diferentes, e Maria também. Aqui, Maria mostra não só sua faceta materna, mas também a de mulher que se relaciona com homens, se apaixonou, se sente sozinha e tem desejos – lado que não é mostrado em “Olhos d’água”, por exemplo. Mostra-se, neste caso, que Maria, como todas, antes de mãe, é uma mulher que dispõe de vontades e carências.

A dificuldade prática de ser uma mãe que cuida de seus filhos sozinha é apresentada, sem deixar de lado a parte afetiva e mesmo sexual. Além disso, o conto traz também a problemática de um homem que, apesar de cometer um crime, demonstra algum tipo de afeição em relação à Maria e seu filho, mostrando o lado humano de um assaltante, cuja subjetividade costuma ser ignorada.

Carolina Maria de Jesus, apesar de falar tanto da fome e da vida penosa na favela, também se relaciona com alguns homens durante o tempo em que escreveu o diário. Chega, inclusive, a se apaixonar por um cigano e a sofrer por ele. É possível notar, nesse sentido, que mesmo enfrentando situações de uma vivência – ou sobrevivência – absolutamente precária, Carolina, por vezes, deixa transparecer as faltas não materiais. Evaristo, na matéria feita pela TVE (2015), diz que ainda é necessário que se faça uma leitura humana de Carolina, que possui outras carências que ultrapassam a fome física.

Carolina, entretanto, apesar de muitas vezes sentir falta de um companheiro, não se sujeitava a qualquer circunstância para ter um homem ao seu lado. Sobre as outras mulheres da favela, ela escreve:

906

Elas alude que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade.

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas.

Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis. (JESUS, 2018. p. 16-17)

Na filmagem, Evaristo afirma ver em Carolina a “vivência de um feminismo, apesar de não estar teorizada”. Tal conhecimento relacionado ao papel da mulher, segundo a autora de *Olhos d’água*, é prático, assim como suas percepções acerca da negritude.

Portanto, “Maria” e *Quarto de despejo* apresentam mães negras – fugindo da representação recorrente da mulher que não é branca – que são as matrizes e as sustentações de suas famílias, cuidando de seus filhos praticamente sozinhas.

Além disso, pode-se então retomar o ponto da coletividade. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 57,3 milhões de lares são regidos por uma mãe solo, o que corresponde a uma porcentagem de 38,7%. Assim sendo, a quantidade de figuras maternas que não podem contar com o(s) pai(s) de seu(s) filho(s) vai muito além de Carolina e das personagens de Evaristo.

Inclusive o nome da personagem, Maria, que intitula o conto, é uma possível ferramenta de identificação com milhares de mulheres brasileiras que passam por conflitos parecidos, por ser um nome tão comum – nome, inclusive, que compõe os de Carolina Maria de Jesus e de Maria da Conceição Evaristo, e também de todas as irmãs desta última. De acordo com Natanael Duarte Azevedo e Iran Ferreira de Melo, nessa narrativa “percebemos quantas outras Marias passam pelas mesmas violências físicas e simbólicas



em seus cotidianos, seja dentro de casa ou na rua, com seus parceiros ou com desconhecidos” (AZEVEDO e MELO, 2017, p. 110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Conceição Evaristo, “a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos” (EVARISTO, 2005, p. 52). Desse modo, é importante que existam autores e autoras distintos, com diferentes subjetividades e origens, que produzam literatura e sejam lidos. No entanto, não é o que costuma acontecer.

Como foi visto no texto de Regina Dalcastagnè (2015), a produção literária – a que é considerada literatura – no Brasil é um tanto quanto homogênea, o que não corresponde à realidade da população brasileira. Ao público, chega uma maioria de livros escritos por homens brancos. Assim, é possível reconhecer a importância de autoras como Evaristo e Carolina Maria de Jesus.

Essas, mulheres negras, escrevem a partir de suas experiências, indo contra a maré do cânone hegemônico. A sua representação, tanto na questão da autoria, quanto na construção de personagens, traz um novo olhar para o que costuma acontecer na maior parte da produção literária deste país.

Articulando, por meio de uma comparação que une as obras pelo eixo temático, *Quarto de despejo* e os dois contos de *Olhos d’água*, foi possível notar muitos pontos de contato entre os três textos. E, ao estabelecer esse diálogo, observou-se que, se mulheres diferentes relatam vivências tão similares, isso é sintoma de uma coletividade, a qual se transcreve nas narrativas aqui trabalhadas. Portanto, Carolina e Evaristo, por meio de sua produção, falam por uma grande quantidade de mulheres negras, as quais foram sistematicamente silenciadas por muitos anos, até os dias de hoje.

907

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Natanael Duarte; MELO, Iran Ferreira de. A construção do feminino em “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo: Uma análise de performances pós-identitárias de gênero. In: *Línguas & Letras*, v. 18, p. 101-111, 2017 – e-ISSN: 1981-4755.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAROLINA MARIA DE JESUS. *Nação*, Porto Alegre: TVE, 18 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E5V8SvEN2II>>. Acesso em 02 jun. 2019.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Por que precisamos de escritoras e escritores negros? *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: 13 jun. 2015. Disponível em: <<https://gelbcunb.blogspot.com/2015/06/por-que-precisamos-de-escritoras-e.html>>. Acesso em 04 jun. 2019.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: Diário de uma favelada. 10ª. ed. São Paulo: Ática, 2018.
- EFRAIM, Anita. Chefiando 39% dos lares, mães solo ainda sofrem preconceito. *Estadão*, São Paulo, 08 mar. 2017. Acesso em: 10 jun. 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- _____. Entrevista. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>>. Acesso em 02 jun. 2019.
- _____. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. In: *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*. Ano I, n. 1, agosto 2005 – ISSN 108 7280.
- HALBWACHS, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.



JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. 10ª. ed. São Paulo: Ática, 2018.

OLIVEIRA, Luiz Felipe Silva de. "Escrevivência" em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 2009, p. 621-623.

OLIVEIRA, Margarete Aparecida de. *Narrativas de favela e identidades negras: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo*. Belo Horizonte, 2015. Dissertação (Mestrado de Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



O PONTO DE VISTA DO NARRADOR EM “A CORRENTEZA”, DE PAIM E “AS HORAS NUAS”, DE TELLES

Viviane Andrade de Souza ¹

Ana Paula Barbosa Andrade ²

INTRODUÇÃO

“A arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p.197). O ensaio de Walter Benjamin, tenta discutir o desaparecimento do narrador devido os efeitos do pós-guerra e as mudanças nas técnicas causadas pela modernidade. O pensador alemão se debruça ao constatar de que se perdeu, ao longo do tempo, “a faculdade de intercambiar experiências”, uma característica muito peculiar de narradores da tradição oral. A situação agravou-se com o surgimento do romance, quando o papel do narrador é alterado que, ao invés de compartilhar saberes e experiências, “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (Benjamin, 1987, p. 201). As análises de Benjamin se distanciam ainda mais do narrador da contemporaneidade.

As reflexões feitas por Silvano Santiago (1989), um crítico literário brasileiro, prosseguem nas observações de Benjamin, ao questionar sobre o narrador pós-moderno, que na atual conjuntura, é simplesmente um mero espectador da ação do outro, pois ele não é atuante, na qual se configura que “a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem” (BENJAMIN, 1994, p.44). Essa descrição baseia-se no entendimento de visão pós-moderna na narrativa. Porém, o pesquisador aborda outro aspecto das narrativas que é memorialista. Sob esse perspectiva, faz o seguinte questionamento: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 1989, p.44). Diante disso, veremos como esse narrador pós moderno e memorialista se manifesta nas obras referidas.

Vale ressaltar que todo escritor é produto de sua época e de sua sociedade. “Toda criação literária é um produto histórico, produzido em uma sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos” (FACINA, 2004, p.10). Como estilo de época, o pós – modernismo reflete uma série de transformações no panorama cultural ocidental, em que nos aspectos literários refletirão essas mudanças de cenários (COUTINHO, 2008).

No contexto pós-moderno, percebe-se que as autoras feministas em análise neste trabalho, Alina Paim e Lygia Fagundes Telles mudam o foco dos seus trabalhos, devido a essas manifestações ocorridas no mundo. A jovem autora, feminista e socialista, Alina Paim iniciou-se seus trabalhos com uma abordagem mais crítica que se estabelece na narrativa a luta social, sobretudo, de mulheres, vencendo as armadilhas de um sistema opressor na esfera pública e privada. Esse sistema aprisionam a classe operária, as mulheres transformam-se em seus servos servindo ao grande capital como força de trabalho e de consumo de seus produtos ou ideologias. Lygia atua em outra perspectiva de Paim, apontando a crise do patriarcado com a ausência da figura paterna, como bem definiu Elódia Xavier (1998) nas obras de Telles, porém, esta crise não altera a estrutura dominante, somente retira a dominação paternalista e transfere para as figuras masculinas e a dominação toma um grau muito maior, passa a ser movidas pelos homens que dominam o sistema.

1 Graduada Universidade Federal de Sergipe

2 Professora de Língua Inglesa da Rede Estadual de Sergipe (SEDUC) e Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Na verdade, o que se pretende aqui é analisar as obras literárias de Alina Paim e Lygia Fagundes Telles, no contexto da pós-modernidade, estabelecendo uma comparação entre as obras, *A correnteza* (1979) e *As horas nuas* (1989). Na relação entre literatura e sociedade, essas obras revelam a condição da mulher, em tempos em que a ânsia pelo capitalismo e os efeitos da cultura de massa provocam o distanciamento das relações familiares, e conseqüentemente, a solidão e a sua diminuição perante a esfera social. Enquanto falam de si, as personagens se voltam ao passado, normalmente considerado como um “lugar perdido”. O tempo não retroage, para que elas revejam seus arrependimentos e possibilitando-lhes a maneira de como poder consertá-los. No entanto, elas desistem de enfrentar o sistema que as oprime, que aprisionam, mas seguir na luta se torna um objetivo de libertar-se, deixar de ser objeto para ser sujeito, ser o motor da transformação, em um ambiente de caos produzido pelo capitalismo.

Além de uma literatura que traz à tona os males da indústria cultural em um país em pleno desenvolvimento, Lygia é a primeira escritora a trazer para a sua obra a trazer tal temática através da personagem Rosa Ambrósio, uma atriz decadente, que narra suas memórias, fazendo um “balanço de sua vida”. Não é fácil vencer as armadilhas produzidas pela indústria cultural que transforma o belo em consumo imediato, transformando tudo e todos em mercadoria, que pode ser comprado por um punhado de dinheiro. Em *A correnteza*, a personagem Isabel realiza o sonho de ter um “teto todo seu”. Porém, o que causa estranhamento, é que a narradora passa a questionar a sua relação obsessiva pela casa e demonstra arrependimento por suas escolhas: de amar mais a casa do que a própria família. Dessa vez, Alina Paim mostra um “espelho” da realidade da sociedade de consumo, em que os bens materiais são mais valiosos do que as relações sociais. Isto é, o que tem valor são as relações econômicas. O capital tem como objetivo transformar essas relações em produto que pode ser comprado, que é a venda de sonhos, exemplo claro é a casa do sonho, os mobiliários, o vestido da moda, entre outros.

910

Diante dessa perspectiva, verifica-se que a literatura pós-moderna estabeleceu um tipo de ficção que Linda Hutcheon chamou de metaficção historiográfica. Nesse tipo de narrativa, verifica-se que “o passado é resgatado não mais como um documento portador de verdades incontestáveis, mas como texto, como discurso, e é conscientemente abordado com o olhar do presente”. (COUTINHO, 2008, p.166). É por essa metaficção historiográfica que se produz o maior foco de atenção de crítica sobre o pós-modernismo, no contexto atual “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p.22).

A mulher como personagem envolve uma abordagem muito mais ampla de crítica feminista, no modo de pensar de como a mulher é vista na sociedade e por cada autor (ZOLIN, 2003). Considerando pertinente essa discussão, na história dos grandes cânones literários, verificou-se um tipo de situação de aprisionamento, resignação, submissão sob a ótica patriarcal em obras masculinas. Em vista disso, obras de autoria feminina utilizam o espaço literário para refazer o percurso das personagens femininas, trazendo reflexões para dentro do texto, sob os diversos mecanismos de opressão, que exclui, marginaliza e segrega a mulher, quando lhes impõem modelos de identidades em uma sociedade patriarcalista e capitalista, como seres descartáveis. Esta prisão fictícia montada pelo modelo de sociedade capitalista sem grades, porém, com força ideológica que diminui a mulher e as transformam em objetos manipuláveis pelo homem.

Considerando que os referidos romances foram escritos por mulheres, essas escritoras passam a questionar em suas obras as ideologias de uma sociedade de consumo. Mesmo sendo diminuídas a tanto, elas são vistas pelo modelo como um potencial a ser invertido no patamar de consumidoras, completando um ciclo, deixando-lhes cegas nas lutas sociais e passam a ver as transformações produzidas pelo mercado.

Veremos como as personagens femininas dos romances citados tentam se libertar das amarras de uma sociedade excludente, porém, encontram-se ‘aprisionadas’ emocionalmente, se veem sozinhas ou desprezadas, quando narram suas memórias. Na juventude, as protagonistas foram acolhidas pela indústria do



entretenimento e por uma sociedade em que os valores burgueses são tidos como “espelhos” sociais. É por onde entra as propagandas que lhes encham os olhos e apontam para o belo que respectivamente, Rosa Ambrósio e Isabel foram frutos dessas armadilhas.

A CORRENTEZA

O último romance de Alina Paim narra a história de vida de Isabel, uma mulher de meia idade que, no momento da narrativa, encontra-se sozinha dentro de sua casa e passa a relembrar a infância pobre e o “sonho” da casa própria, que a acompanhava desde da mais tenra idade “Antes de crescer da terra, lhe habitava a vida desde os doze anos” (AC³, p.6). No entanto, não era qualquer casa, pois “A casa, a sua casa, mesmo enfileirada entre milhares de outras iguais, teria sinais de identificação”. (*ibidem*) Em seus devaneios, veremos os motivos que a levaram a desejar a casa, de um sonho que passou a ser realidade, porém, ela percebe, solitária, que “o silêncio se tornou minha família, marido, filhos e netos, nos dias e noites, agora.” (*ibidem*)

No início da narrativa mostra o sonho de Isabel realizado e a serenidade da protagonista, sentada em uma poltrona, no conforto e intimidade que tanto buscava em sua juventude: “seus olhos pastoreiam os bens: cortinas, tapetes, mais poltronas, mesa de centro com cinzeiro e figurinhas [...] (AC, p. 5). Outras personagens vão se integrando a história para enfatizar a relação obsessiva de Isabel pela casa, “Este sonho seu é mais forte que o aço, assim falou Augusto, marido de Isabel. Para Elódia Xavier (2012, p.52) “A vida narrada é de Isabel, mas a irmã, os filhos e os vizinhos são peças fundamentais no processo memorialístico”. Neste invólucro de sonho, que só diz respeito a ela, porém deixa transparecer que todos têm que está envolvido no mesmo querer simplesmente, para realizar seu desejo e puramente que atenda suas vontades.

Ter uma casa é o principal objetivo da protagonista, “vou ter uma casa- grande, construída para mim, uma casa virgem” (AC, p.12). Isabel vive em uma sociedade contemporânea, tipicamente capitalista, de que “ser feliz” não mais contempla os valores humanos, e sim, aquilo que você adquire com o capital: “A segurança e a decência da vida se medem pelo saldo do banco” (AC, p.13) Neste sentido, o ser humano prende-se ao consumismo, aos bens materiais, e aos poucos, tranca-se para os aspectos afetivos, preocupações sociais e as belezas do mundo, transformando-se em seres individualistas. O consumismo permeia em toda a sociedade, sendo um fenômeno da vida pós-moderna. Com isso, a aquisição de posses e bens duráveis relacionam-se com o poder e o *status social*. É uma ponte que a escritora faz para denunciar o sistema em curso. Através dos seus escritos ela tenta levar seus leitores a refletir qual é o papel do capital frente ao consumo e ao belo.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2008, p.22) aborda esses ditames de padrões sociais e econômicos de consumismo, como um dos entraves da contemporaneidade que “Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas”, e para isso entre em cena a cultura de massa imputando nas mentes os sonhos do capital. A transformação dos indivíduos em mercadorias torna-se uma busca sem limites e sempre muito bem articulada com a mídia, os padrões de moda e grupos sociais. Em seu livro “Vida para o consumo”, o autor explica

Apenas bens de fato duráveis, resistentes e imunes ao tempo poderiam oferecer a segurança desejada. Só esses bens tinham a propensão, ou ao menos a chance, de crescer em volume, e não diminuir- e só eles prometiam basear as expectativas de um futuro seguro em alicerces mais duráveis e confiáveis, apresentando seus donos como dignos de confiança e crédito” (BAUMAN,2008, p.43).nkml

No decorrer da narrativa, em seus devaneios, a narradora relembra a infância em um subúrbio em que ela descreve a casa, alugada, de paredes cruas “que nem cabia nem gente nem coisa” (AC, p.53). Além

3 Será usada a sigla AC para obra A correnteza.

da situação de pobreza, ela sofre de carência afetiva materna, “os filhos eram tantos que a cada um cabia apenas um gomo de amor, como em partilha de laranja”. (AC, p.55) Seus pensamentos tentam justificar a falta de afetos e de recursos financeiros. Mariana, sua irmã mais velha, é a principal vítima de sua ganância. Rouba-lhe o noivo, pois precisava ter quem a sustente. Trabalhando como costureira, tudo que recebia era guardado e sacrificado, até a vida de uma filha doente de um tumor no ouvido, que necessitava de uma cirurgia urgente. E ela se pergunta: “Foi tudo pela casa. Uma bela casa, e grande. A casa era o destino marcado, e os meios do caminho não justificam a chegada no fim” (AC, p.113)? A visão se traduz na acumulação para aquisição de bens duráveis como é o caso da casa, mesmo que para sua aquisição tenha de sucumbir tudo e todos, é uma das máximas do capital, na relação de consumo direto e ao mesmo cega para tudo que está a sua volta.

A pesquisadora Elódia Xavier (2012) analisou muitas obras de autoria feminina, dentre elas, o referido romance. Assim, a casa em textos ficcionais nos remete a uma significação metafórica, que extrapola os conceitos usuais atribuídos a uma simples construção com telhas e tijolos. Somente nos momentos finais da narrativa, Isabel chega a uma triste conclusão: “Fiz e vivi pela casa. Tenho a casa e não quero mais” (AC, p.215). A casa tornou-se uma jaula para protagonista, pois ela estava enfeitada, como peça de cobiça da aquisição de um imóvel que a ela foi plantada como *status* social, perante a sociedade que habita. Mariana tentou alertá-la sobre o perigo da jaula, mas foi em vão: “a que se agarra a um sentimento só, fazendo dele gigante, está de ferro malhando as barras da jaula” (AC, p. 156). Não é fácil se libertar das grades construídas pelo capitalismo. Isabel tornou-se uma prisioneira desta jaula, que é a sua moradia.

No final da narrativa espera-se que Isabel irá se desfazer da casa pelo seu profundo remorso por ter se dedicado ao seu sonho, exalta os seus erros, passando por um processo memorialístico entremeado de lembranças de sua vida passada: “Minha jaula foi o não viver o hoje, o não amar os próximos, não residir na cama em que dormia, não mulher do homem, filha dos pais, mãe dos filhos, avó dos netos, fantasmas de carne e ossos, nervos e sangue”. (AC, p.227) Porém, ocorre o apedrejamento de Isabel pelos filhos dos vizinhos. A narrativa faz uma alusão a um fato bíblico, referente a Maria Madalena sobre seu apedrejamento, por ser uma pecadora. No entanto, com outro final, pois Madalena é salva por Jesus Cristo. Aqui ele não interferiu e o ato aconteceu por seus vizinhos. Daí surge, uma das questões problematizadas entre a história e a ficção pós-modernista, que é a intertextualidade.

O feixe de corpos, cabeças e olhos parecem ganhar uma força que lhe paralisa os passos. Gritam ao mesmo tempo, clamor confuso, sacodem o portão. Olha-os fascinada quando sente no ombro o choque da primeira pedra (AC, p.230).

O contexto demonstra que os filhos dos vizinhos, com uma ânsia de fúria, arranco-lhe de Isabel a sua própria vida, transformando-lhe em uma mulher pecadora que não tem sensibilidade para com os seus semelhantes. A imagem, imputada por Isabel, não condizia com a realidade daquele subúrbio, produzindo uma dicotomia na paisagem local. Assim as diferenciava de todos moradores, pelo seu poder de posse de objetos de consumo.

AS HORAS NUAS

As horas nuas é o último romance de Lygia Fagundes Telles. A personagem central, Rosa Ambrósio, narra suas memórias em uma tentativa de escrever um livro autobiográfico para fugir do caos de sua vida. Abandonada pela filha e pelo amante, a decadente atriz, afoga-se no alcoolismo e de uma forma subjetiva e exibicionista, como em um verdadeiro “show do eu”, apresenta-se para o leitor: “sou uma bêbada pobre em um mundo podre [...] As pessoas chafurdam no lixo e parecem contentes, não sentem o lixo aqui fora, o lixo no particular, pisam nele e não se importam” (AHN, p.18). Na tessitura narrativa, ela



se volta para o passado e tenta refazer a trajetória de sua vida, observando os erros que cometeu e seus amores frustrados. Pela temática privilegiada, essa obra de Telles apresenta a velhice feminina, em uma situação de solidão. A visão dramática colocada com muita força nas palavras não apresenta a visão do antes, do vivido, pois tudo é uma consequência do passado, e há uma relação egocêntrica em relação, simplesmente, ao eu para descaracterizar a velhice.

“Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências [...]” (AHN, p. 11). Tal forma de narrar traz uma intertextualidade com a poesia *Retrato*, de Cecília Meireles (1983, p.64): “Eu não dei conta por esta mudança/tão simples, tão certa, tão frágil:/-Em que espelho ficou perdida a minha face”? Por esse viés, os dois textos mostram a transitoriedade da vida e as frações do tempo deixam as marcas nos rostos e não nos atemos a essas mudanças, ficando para trás as percepções vividas por cada momento. As lembranças não voltarão, ficando a ânsia na memória do querer reviver o tempo passado.

No passado, a atriz Rosa Ambrósio se destacava por sua beleza e talento e percebe-se que não há mais espaço para ela nos palcos, ficando esquecida pela mídia, a não ser que surja uma notícia de sua própria decadência e embriaguez. A postura de Rosa é de descrença de seu retorno a mídia. Viúva de Gregório, um revolucionário morto pelo Regime de Ditadura militar no país e, longe de sua filha Cornélia, que se envolve com homens mais velhos, e sempre em constantes viagens, ela ainda é rejeitada pelo seu secretário e amante, Diogo. A companhia dentro de casa é de Dionísia, a empregada, a quem chama de Diú, sua conselheira; e o gato Rahul.

- A senhora precisa trabalhar de novo, é bom ter um serviço.
 - Eles não me querem.
 - Por que não? Tem muita gente de idade que trabalha.
 - Gente de idade, Ah, querida Dionísia. Meu espelho verdadeiro. E onde foi parar o outro? – Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu.
 - A senhora escondeu.
- Escondi. Não vou me esconder nunca mais, quero voltar. (AHN, p. 47)

913

Nessa passagem, ao esconder do espelho de aumento, mostra o quanto a atriz não aceita o envelhecimento. Tendo em vista que ela foi excluída pela profissão que outrora exercia, por isso, tornou-se uma vítima do mito da beleza e da juventude. A protagonista traz à tona as lembranças de um velho pintor polonês que observou a beleza da atriz, e assim ela fez o seu primeiro ensaio de nudez, “me viu na rua e disse que eu era a menina mais bonita do mundo. Nunca mais soube deste pintor” (AHN, p.123). É por onde entra, a indústria cultural que exerce o papel de selecionar profissionais em um verdadeiro “caça talentos”. O patamar de beleza e juvenil é exaltado pelos padrões da indústria cultural na produção do mito, e transformando seres em objetos, que atende ao consumismo, em uma ideologia que tudo poderá ser comprado e vendido.

O principal objetivo da indústria cultural é de produzir padrões que se repetem que formam uma estética ou percepção comum voltada para o consumismo, porém, o que não se diz é que o patriarcado exerce poder nesta indústria, e é o principal “rosto” de opressão nesta sociedade contemporânea. Em consequência, as ideias feministas são estereotipadas e deturpadas em detrimento da imagem de “culto” a *belle femme*: “Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza” (WOLF, 1992, p.12). Diante disso, essa indústria cultural valoriza a mulher objeto ao máximo e as usam como símbolos diversos, a partir de suas necessidades de venda retiram dela até sua última “gota” de beleza e sensualidade.

Notadamente, a crítica a sociedade de consumo e, juntamente, com a cultura de massa estão presentes na narrativa na voz de Rosa, que declara: “como um jovem modelo dos anúncios de cueca e esperma. De jeans e esperma. De geleia de laranja e esperma – há neste país algum anúncio que não recorra ao

sexo" (AHN, p. 109)? A falta de qualidade dos programas, de imputar nas mentes dos espectadores marcas e desejos em via de consumo e beleza, "não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeira mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais e provocadas, ah! Um cansaço" (AHN, p. 10).

Disposta a sair da solidão, ela encontra abrigo na escrita de suas memórias "tudo quanto é perna de pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!...As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor (AHN, p.38)". Esse jogo na narrativa de que "a cena do texto narrado e a do encenado" (GOMES, p.67) é um recurso que a autora explora com a paródia como um recurso metanarrativo da pós-modernidade. Assim, na narrativa Rosa demonstra, de forma irônica, quanto a escrever autobiografias, "Tudo quanto perna de pau já escreveu as suas", o que a faz ter um olhar de crítica pela cultura de massa. Isso reflete na produção de sua própria memória. Mas ela desiste de escrever, e recorre a um gravador, "resolvi ir falando o que me der vontade e este será um capítulo de memórias que estou começando agora, atenção, *Carpe Diem!*" (AHN, p.175). A partir daí, Rosa vai relembando outras histórias do passado, como o seu primeiro amor e primo Miguel, morto na juventude, vítima de drogas alucinógenas e de más companhia. Neste instante, identifica-se na narradora um momento em que ela expõe um autoquestionamento sobre o texto autobiográfico:

Fico mais perto do gravador e da fita virgem gravando este depoimento –virgem, vou falar de meu primeiro amor, parece tão ridículo, uma idiotice mas não interessa o que parecer, interessa é a palavra testemunhando este instante, captando o fluido que vem aqui de dentro na minha voz timbrada, estou serena (AHN, p.200).

914

A narradora resgata memórias já esquecidas, fazendo uma ponte entre o presente e o passado, reavaliando sua trajetória de vida, sucumbindo a partir dos seus erros e acertos para tentar firmar seu futuro.

Como em uma encenação de sua vida, a protagonista tenta fazer uma reflexão de sua vida amorosa, de seus relacionamentos fracassados. De forma subjetiva, ela descobre que o marido morto, Gregório, não a fez feliz, "porque ele era infeliz, o que mais poderia me dar senão a sua tristeza. Mas Diogo tinha um coração contente, tão apaixonado pelas coisas, Como é bom viver! Ele vivia repetindo" (AHN, p.132). A juventude de Diogo encantava Rosa, pois com ele a sua autoestima era elevada, levando-a a momentos felizes e ao reencontro dos belos sorrisos que lhe proporcionava uma segurança em relação a posição de mulher desejada, sobretudo, quando do outro lado, um juvenil, que lhe desejava mesmo com a diferença de idade. A presença de Diogo lembrava fazia com que Rosa lembrassem as mesmas sensações vividas com Miguel. Com o amante, ele pode reviver os momentos em que esteve ao lado de seu primeiro amor, que só foi interrompida com a morte prematura deste.

Por fim, como em uma "colcha de retalhos", as memórias da atriz vão se integrando a narrativa, para mostrar o seu terrível estado de velhice e solidão. Ao lermos o romance, percebemos que ela pretende compreender a si mesma, os seus fracassos, na profissão e na vida pessoal. O sentimento de abandono, toma conta de si: "a solidão é insuportável nesta encenação dos diabos que é a vida, o mundo" (AHN, p.178). A história prossegue com outras personagens, porém, ela não consegue gravar suas memórias, pois suas tentativas frustradas de emancipação, não acontece e, por isso, torna-se prisioneira do tempo passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, do ponto de vista das narradoras protagonistas, as memórias compõem as suas narrativas. Entre as características dos romances referidos são os mesmos, a velhice e a solidão. Duas mulheres, a primeira, Isabel, que chega a uma conclusão, de que "a casa do sonho" foi, sobretudo, seu maior objetivo.



Arrepende-se, pois, a vida de uma filha foi sacrificada, carregando o peso na consciência de ser uma mãe assassina. E Rosa Ambrósio, tenta reviver o passado, gravando suas memórias, em busca de um autoconhecimento. O alcoolismo da atriz decadente demonstra ser uma fuga da realidade.

As colocações de Benjamin (1987) sobre o narrador dizem respeito a uma arte de narrar dos narradores da tradição popular. Assim, a arte de passar experiências de geração a geração foi interrompida, primeiramente, quando os soldados retornaram mudos da guerra, e depois com os romances. Para ele, as figuras do narrador eram representadas pelo camponês e o viajante, através desses, observamos que o leitor é “livre para interpretar a história como quiser” (BENJAMIN, 1987, p. 203). O narrador pós-moderno, encontra semelhante atuação com a do descrito pelo pensador alemão, ao evidenciar que o narrador também pode ser memorialista. Este sim, pode dar conselhos e relatar a suas experiências para o leitor, nas palavras de Silvano Santiago (1989).

Um dos aspectos do pós-modernismo é de não ocultar na ficção a relação com a sociedade de consumo, e sim, sua presença é de explorá-lo criticamente e de forma politizada, “reconhecendo declaradamente a “ indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais” (HUTCHEON, p.71). Deste modo, essa sociedade de consumo em que “ter vale mais do que ser”, traz à tona a aparência de felicidade e progresso no mundo moderno. *A correnteza* simboliza a vida e a morte de Isabel. Ter a casa dos sonhos nem sempre representa o “espaço feliz”. Para protagonista, representava uma jaula. Em *As horas nuas*, observa-se a crítica a sociedade de consumo e a falta de qualidade da cultura de massa, por Rosa Ambrósio, da qual também tornou-se vítima na juventude. Isso posto, percebe-se que a temática proposta, de abordar a solidão e a velhice são semelhantes nos últimos romances das autoras referidas. Somente no momento, sozinha, ela fazem um autoconhecimento sobre si mesmas. Nas narrativas, os recursos utilizados como subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p.160). Sob essa perspectiva, notadamente, percebe-se que é uma forma de compreender o ser humano, de impor sentidos e dá uma coerência formal ao caos dos acontecimentos.

915

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor & HORKEHEIMER, Marx. *Indústria Cultural e sociedade*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221. v. 1.
- CARDOSO, Ana Leal. O arquétipo do mal em Alina Paim. In: SANTOS, J. GOMES, C.M. e CARDOSO, A.L. *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In GUINSBURG, J e BARBOSA, Ana Mae (orgs). *O pós-modernismo*. SP: Perspectiva, 2008.
- FACINA, Adriana. *Literatura & sociedade*. RJ: Jorge Zahar, 2004.
- GOMES, Carlos M.S. *A alteridade no romance pós-moderno*. São Cristóvão: Editora UFS, 2010
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- PAIM, Alina. *A Correnteza*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino*. RJ: Rosa dos ventos, 1998.



_____. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra a mulher*. Tradução de Waldéa Barcellos. RJ: Rocco, 1992.

ZOLIN, Lucia Osana. *Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em A república dos sonhos* de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.



MÃE E FILHA: RELAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIA E DESLOCAMENTO EM *GEOGRAPHIES OF HOME*, DE LOIDA MARITZA PÉREZ

Walter Cruz Caminha¹

Memórias não são recicladas como átomos e partículas na física quântica. Elas podem se perder para sempre. É como se meu passado fosse uma pintura inacabada, e como a artista que o produz, eu preciso preencher todas as suas lacunas feias e torná-lo bonito novamente.² (Lady Gaga)

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar como os conceitos de memória e deslocamento permeiam a narrativa em *Geographies of Home* (1999), romance escrito pela dominicana Loida Maritza Pérez. O enredo, que focaliza diferentes membros de uma família de imigrantes em Nova Iorque, traz à tona reflexões sobre diáspora, translocalidades, memória e outros temas que giram em torno de deslocamentos geográficos e emocionais.

O romance escolhido como objeto de pesquisa é o primeiro e único publicado pela autora até o momento. Ao longo dos quarenta capítulos de *Geographies of Home* (1999), o leitor é apresentado a detalhes da vida de uma grande família de dominicanos que migraram para Nova Iorque, cada um em seu tempo. A mãe, Aurelia, é uma dona de casa que não domina a língua inglesa enquanto Papito, seu marido, é o responsável por sustentar a família. Apesar de terem quatorze filhos e filhas, a história focaliza aqueles que moram com os pais ou que estão frequentemente visitando a casa dos mesmos: Iliana, Marina, Tico, Gabriel e Rebecca. Em uma entrevista publicada como anexo à edição utilizada como referência para este trabalho, Pérez afirma que "*Geographies of Home* foi originalmente concebido como um conto narrando o que tornou-se o capítulo 8" (PÉREZ:1999, p.5)³, capítulo em que a relação abusiva de Rebecca com seu marido Pasi6n é apresentada, além das brigas da filha com seus pais.

Ao longo da narrativa sobre a família dominicana que fugiu do regime de Trujillo, é possível notar como cada personagem lida à sua maneira com suas memórias, sua situação na diáspora – que inclui viver em um bairro pobre de Nova Iorque – e suas aspirações. A discussão proposta pela escritora sobre questões relativas a memórias e deslocamentos em um romance tão potente demonstra-se essencial para alcançar um entendimento mais lúcido sobre as múltiplas possibilidades no caleidoscópio da diáspora.

Os conceitos de memória e deslocamento costumam caminhar lado a lado em narrativas sobre sujeitos diaspóricos. A vida longe de seu local de origem pode suscitar sentimentos de saudade e nostalgia, o que torna o sujeito capaz até de ignorar as razões que o levaram à sua situação de diáspora – o que não é necessariamente uma regra para todos os personagens diaspóricos, já que muitos também experimentam o oposto: manifestam o desejo de não retornar aos seus países de origem. Na literatura produzida por autores diaspóricos, não é difícil achar uma relação entre questões envolvendo memória e deslocamento e detalhes da biografia de quem escreve tais narrativas.

O *Cambridge Dictionary of Philosophy*, dicionário de conceitos da área da filosofia, descreve a memória

1 Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FAPERJ)

2 Esta e todas as citações traduzidas de línguas estrangeiras para o português que aparecem neste trabalho são de tradução minha.

3 Numeração de páginas da entrevista em anexo, publicada ao final do romance na edição consultada.

como “a retenção de, ou a capacidade de reter, experiência passada ou informação previamente adquirida” (AUDI:1999, p.553). Essa definição simples e objetiva é imediatamente seguida de dois questionamentos de cunho filosófico sobre o conceito: “(1) no que consiste a memória? E (2) o que constitui o conhecimento de um fato baseado em uma memória?” (AUDI:1999, p.553). Robert Audi discute o primeiro questionamento afirmando que a memória demanda um estado ou evento presente e um passado, que estão ligados por algum tipo de relação interna de causa entre eles. Entretanto, o segundo questionamento exige uma discussão mais profunda sobre a possibilidade de abordar a memória como base para conhecimento. Audi argumenta que a única forma de qualificar memória como conhecimento é confiar em seu caráter factual. Desta forma, uma pessoa cética irá constantemente questionar e negar a possibilidade de encarar a memória como uma forma de conhecimento (AUDI:1999, p.553).

A segunda discussão proposta por Audi articula-se com as considerações feitas por Anh Hua, antropóloga e professora na San Diego State University. No artigo *Diaspora and Cultural Memory*, Hua aborda o conceito de memória por uma perspectiva que une teorias feministas e diáspora. A autora afirma que “a memória se tornou uma faculdade gendrada, apropriada, politizada, nacionalizada, medicada e estetizada” (HUA:2008, p.197), o que explicaria o questionamento e negação da memória exposto por Audi. Além disso, Anh Hua ressalta que, dentro dos estudos da diáspora, a incompletude da História pode ser percebida através da análise de memórias (HUA:2008, p.197), transformando-as em modos de ouvir as narrativas daqueles que não tinham autorização para contar suas histórias.

É importante mencionar que a memória, conforme afirmado por Hua, não é nem estável e nem isenta de qualquer tipo de influência. Pelo contrário, “subjetiva e maleável ao invés de objetiva e concreta, a memória é emocional, conceitual, constantemente sujeita a revisão, seleção, interpretação, distorção e reconstrução” (BERTMAN: 2000 apud HUA: 2008, p.198). Deste modo, uma análise da memória pode se mostrar essencial para revelar o estado psíquico de um sujeito – especialmente se tratando de sujeitos diaspóricos.

Ao longo do romance de Pérez, a articulação entre os conceitos de memória e deslocamento é mais facilmente percebida nas histórias de duas personagens, Aurelia e Iliana. Ambas mãe e filha demonstram sentimentos de deslocamento que estão fortemente relacionados a tentativas de deixar memórias no passado. Enquanto Aurelia tenta mascarar a espiritualidade de sua família com a religião de seu marido, Iliana manifesta fisicamente sinais das memórias com as quais ela vem tentando lidar no decorrer de sua vida. Assim, as próximas páginas deste trabalho trazem uma análise destas duas personagens visando a investigação de como a memória e o deslocamento se articulam com a situação diaspórica de ambas.

AURELIA E A COLCHA DE RETALHOS DE SUA MÃE

Em *Geographies of Home* (1999), Aurelia cuida da casa e dos poucos filhos que ainda vivem com ela e seu marido, Papito. Ao casar-se com ele, Aurelia decidiu se converter à Igreja Adventista do sétimo dia, religião de seu marido, deixando as tradições religiosas de seus antepassados para trás.

No terceiro capítulo de *Geographies of Home* (1999), Aurelia está na cozinha lembrando de como era sua vida antes de casar, ter quatorze filhos e mudar-se para Nova Iorque. O cômodo, no qual ela costuma estar ao longo de toda a história, é o lugar da casa onde ela pode ser sensível e vulnerável, forte e assertiva. Aurelia sente falta de coisas simples de sua vida na República Dominicana, como preparar café com sua mãe:

Ela sentia falta do ritual de fazer café. Antes de se converter ao adventismo e quando ainda vivia com sua mãe, ela e Bienvenida fizeram uma fogueira atrás de sua casa. Enquanto a escuridão se demorava e os galos já cantavam, Bienvenida torrava os grãos de café que Aurelia moía até virarem um pó fino [...]



depois, as brasas já esfriando, elas se sentavam e tomavam o café, cujo aroma se misturava com o cheiro verde e úmido do amanhecer. (PÉREZ: 1999, p.23)

Apesar de reconhecer que ela era pobre e vivia numa ditadura em seu país natal, a mudança para um país hegemônico em busca de uma vida melhor foi um processo muito difícil para Aurelia. Hospitalizada por meses assim que chegou aos Estados Unidos devido à manifestação física dos sinais de deslocamento, Aurelia adoeceu enquanto tentava absorver as mudanças em sua vida:

Não é como se ela romantizasse o passado ou acreditasse que as coisas fossem melhores no passado. [...] Com seus pés descalços em um terreno familiar, ela confiava em suas percepções. Mas atordoada pelo desconhecido e cercada por suntuosos edifícios de concreto, ela se tornou mais vulnerável do quando estava sob o regime de Trujillo. (PÉREZ: 1999, p.23)

Estar na República Dominicana significava para Aurelia estar mais próxima de suas raízes. As percepções mencionadas na passagem acima se referem às tradições espirituais de sua família, que eram passadas de geração em geração, mas com sua conversão à Igreja Adventista de Sétimo Dia, Aurelia buscava manter escondidas no passado.

Ao longo do romance, é possível perceber que Aurelia constantemente tenta suprimir os poderes místicos que herdou de sua mãe, Bienvenida. Esse toque de realismo mágico na história ilustra, como afirmado por Pérez na entrevista publicada como apêndice à edição consultada, que a vida não é nem linear, nem essencialmente lógica (PÉREZ: 1999, p.7). De acordo com a escritora, misturar o mágico e o mundano em uma mesma narrativa torna o ato de ler tão desconcertante quanto as vidas que ela apresenta no romance (PÉREZ: 1999, p.7-8).

No entanto, a religião de seu marido não é a razão principal para que Aurelia abandone as crenças de sua família – é a memória da tragédia envolvendo seu irmão que faz a personagem temer seus próprios poderes místicos. No capítulo dezenove, o leitor é apresentado à memória de Aurelia da sua última visita à mãe na República Dominicana antes de deixar o país. Bienvenida dá à filha uma colcha de retalhos e explica que a mesma foi feita com pedaços de pano das roupas de vários parentes, como uma forma de preservar a história da família. O que incomoda Aurelia em relação ao presente que recebe é um pedaço de uma camisa de seu irmão Virgílio costurado à peça:

Sim. Ela reconheceu o tecido. Reconheceu, apesar do mesmo ser de um tom mais escuro de verde antes. Reconheceu, apesar de que a camisa de onde ele foi recortado deve ter sido lavada e esfregada e quarda pra tirar o vermelho que a tinha manchado – um vermelho claro o suficiente pra ofuscar sua visão de modo que, mesmo depois de semanas do suicídio de seu irmão, tudo que seus olhos viam era filtrado pela lembrança do sangue. (PÉREZ: 1999, p.131)

Virgílio havia manifestado os mesmos poderes que Aurelia, herdados de sua mãe: o dom da clarividência. Entretanto, como sugerido pela narrativa, o irmão não soube lidar com a habilidade sobrenatural e cometeu suicídio. Não há confirmação clara de que esse foi o motivo para que Virgílio tirasse a própria vida, mas o acontecimento fez com que Aurelia reprimitesse seus poderes, com medo de que viesse a ter o mesmo destino que seu irmão.

A ideia da colcha de retalhos é abordada por Anh Hua, que afirma que a colcha tem sua própria história e apresenta o entendimento estético de quem a costura (HUA: 2008, p.192). Por ser uma atividade em geral realizada por mulheres, elas têm a autorização necessária para selecionar, criar e recriar de acordo com suas perspectivas. Bienvenida considera a peça importante por ser a maneira encontrada por ela de manter vivas as memórias da família. Por outro lado, para Aurelia, guardar e dar continuidade à colcha

não é somente desnecessário, mas também doloroso, tendo em vista que ela não quer lembrar da trágica morte do irmão.

De acordo com Tony Bennett, Lawrence Grossberg e Meaghan Morris em *New Keywords* (2005), “para alcançar uma memória não é necessário um encontro casual com uma experiência sensorial que evoque o passado, e sim uma longa e dolorosa escavação da vida privada” (BENNETT; GROSSBERG; MORRIS: 2005, p.215). Assim, para Aurelia, manter uma lembrança física da morte de seu irmão – um pedaço de sua camisa costurado na colcha de retalhos – representaria o lembrete constante de que eles compartilhavam do mesmo dom que pode ter levado Virgílio ao suicídio.

As palavras de Bienvenida ao explicar para Aurelia a importância da colcha são repetidas tanto no capítulo 19 quanto no 38, em um momento em que Aurelia sente falta dos conselhos da mãe: “Porque o futuro pode ser doloroso se você negar o passado. Porque eu quero que você nunca esqueça” (PÉREZ: 1999, p.132). Essa perspectiva em relação à memória não é compartilhada por Aurelia até que ela vê uma de suas filhas tentando cometer suicídio, e outra sofrendo abusos verbais e físicos de seu marido:

Sentada na ala de emergência do hospital, Aurelia se arrependia pela primeira vez de ter se desfeito dos presentes de sua mãe [...]. Ela se arrependia também de todos os anos que passou fugindo de seu passado, como se o mesmo tivesse o poder de transformá-la em uma coluna de sal, como aconteceu com a mulher de Ló. (PÉREZ: 1999, p.135)

Aurelia percebe que seu dom da clarividência pode salvar sua filha Rebecca do marido abusivo, o que a faz decidir matar Pasión usando seus poderes sobrenaturais. Para tal, ela acha uma maneira de se reconectar com seu passado na República Dominicana e, ao mesmo tempo, concentrar-se em sua missão: depenar uma galinha morta. Ao ser questionada por Papito sobre a decisão de preparar a galinha desde o seu abate, ela responde que quer “lembrar dos velhos tempos” (PÉREZ: 1999, p.254), o que mostra que ela pretendia retomar um velho hábito que tinha em seu país natal para se concentrar nos poderes que ela havia decidido abandonar por lá:

Com as mãos ocupadas, ela poderia se concentrar na tarefa para a qual depenar a galinha era apenas um disfarce. [...] Suas mãos pegaram um ritmo. Feito isso, ela concentrou todos os seus pensamentos em Pasión. Vagamente no início, depois mais claramente com o passar dos segundos [...]. Aurelia puxava e soltava mais penas. Ela fazia isso de novo e de novo, suas mãos se movendo em uma velocidade estonteante, o ar ficando pesado com a poeira e as penas que sufocavam Pasión. (PÉREZ: 1999, p. 255)

É através do ato de depenar a galinha que Aurelia consegue superar seu sentimento de deslocamento e encarar o medo que sente do seu dom da clarividência. O agenciamento experimentado no ato de matar Pasión é uma ação solitária, já que Aurelia não revela as circunstâncias da morte dele a ninguém da família. Ao salvar sua filha do marido abusivo, a personagem consegue lidar com memórias de sua terra natal e o deslocamento que ela vive em seu local de diáspora.

ILIANA E SEU DESLOCAMENTO PERFORMATIVO

A narrativa de *Geographies of Home* (1999) começa com a decisão de Iliana de abandonar a faculdade e voltar para a casa de seus pais. Seu retorno é uma consequência da decepção que Iliana teve em relação às suas expectativas sobre morar longe de seus pais: ela saiu da casa deles pra fugir da vigilância constante, já que “somente ao sair de casa ela finalmente adquiriu confiança para expressar suas opiniões, e temia que seu retorno significasse ficar calada novamente” (PÉREZ: 1999, p.10). Entretanto, a jovem universitária não se adaptou ao ambiente racista da faculdade. Além disso, assim que Iliana mudou-se para o dormitório da



universidade, ela começou a ouvir vozes enquanto dormia, vozes estas que traziam notícias perturbadoras sobre sua casa. O narrador do romance deixa claro o quão difícil é para Iliana tomar a decisão de voltar para a casa dos pais, já que representaria abrir mão da liberdade recém conquistada:

Só agora ela entendia as implicações da sua decisão de voltar para casa. [...] Ela não tinha parado para pensar que retornar significaria abrir mão de sua independência. Ela não só teria que viver de acordo com as ordens de seu pai, como também teria que se juntar a ele nos estudos bíblicos, teria que ir à igreja aos domingos e ouvir seus sermões caso sua expressão facial fosse interpretada como desafiadora. (PÉREZ: 1999, p.8)

Estar em casa depois de dezoito meses longe foi uma experiência diferente para ela, tendo em vista que “a casa não parecia em nada com o que Iliana lembrava” (PÉREZ: 1999, p.27). O lar deles parecia “festivo”, com novas cercas e portão, além da cor nova no exterior – para Iliana, parecia “enganosamente nova” (PÉREZ: 1999, p.27). Voltar para a casa de seus pais significava voltar a um ambiente tradicional e religioso, o que deixava Iliana apreensiva, mas ela tentava se convencer de que “aquele é seu lar: seguro e familiar apesar das aparências. Não havia nada com o que se preocupar” (PÉREZ: 1999, p.27).

Depois de passar duas semanas com sua família – um período de tempo bem curto considerando todos os eventos que acontecem durante sua estadia – o termo “lar” toma uma nova forma para Iliana, mudando de uma localização geográfica onde ela e sua família vivem para a ideia abstrata que combina sua família, suas memórias e sua experiência como sujeito diaspórico.

Em *Geographies of Home* (1999), é possível perceber que o sentimento de deslocamento de Iliana na casa de seus pais está relacionado à maneira como ela foi criada, sob constante implicância e cobrança em relação ao seu jeito pouco feminino, contrariando as expectativas de sua família adventista. A maneira como Iliana se veste e sua linguagem corporal sempre foram alvo de humilhação em casa e na rua, como no episódio em que dois homens andaram atrás dela chamando-a insistentemente de *drag queen*. Após esse evento, Iliana encontrou com Ed, seu amigo da faculdade que é gay, e questiona ele sobre sua aparência:

“Ed, olha pra mim”, ela o instruiu, se aproximando dele. “Eu pareço uma drag queen pra você?”
Ele olhou para ela como se ela tivesse perdido a cabeça.
“Eu não estou brincando!”
“Me dá um minuto. Estou tentando decidir”. (PÉREZ: 1999, p.74)

Esse tipo de brincadeira que ela ouvia tanto de pessoas próximas quanto de estranhos causava uma insegurança em Iliana, fazendo com que ela buscasse sempre se adequar, em especial quando estava com sua família:

Iliana se afastou do espelho. [...] Ela havia escolhido cuidadosamente suas roupas – tendo em mente que ela precisava agradar tanto seus pais quanto suas irmãs, que a acusavam constantemente de se vestir como um homem. (PÉREZ: 1999, p. 260)

As provocações sofridas por Iliana em casa e na rua eram uma brecha emocional que as pessoas à sua volta haviam achado para atingi-la (ALLEN; BURTH, 2005) e, conseqüentemente, fazê-la se sentir deslocada. É possível articular esse sentimento de deslocamento ao que Judith Butler chama de estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora:

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (BUTLER: 2003, p.195)

Ao ser vista como masculina, Iliana é pressionada por pessoas à sua volta a adequar-se ao que é tido como feminino, como se sua aparência fosse, na verdade, um reflexo de seu gênero ou sexualidade possivelmente inadequados. Esse problema se acentua uma vez que Marina, irmã de Iliana que sofre de problemas mentais agravados por um episódio de estupro, a ataca e viola em uma tentativa de provar sua teoria de que Iliana é hermafrodita. É importante ressaltar que esse ataque aconteceu em casa – a mesma casa onde Iliana tentou convencer a si mesma de que era um lugar seguro e familiar.

No fim do romance, Iliana e Papito brigam porque a filha chegou tarde em casa, mas a discussão os leva a abordar problemas do passado, como o fato de Papito ter o hábito de punir fisicamente Iliana mesmo quando ela não havia feito nada que justificasse a surra. A conversa que eles têm na manhã seguinte à discussão é o catalisador para Iliana mudar sua percepção de lar:

Tudo que ela havia vivenciado, tudo que ela continuava a sentir por aqueles cujas vidas estavam inseparavelmente ligadas à sua; tudo que ela havia herdado de seus pais e absorvido de seus irmãos a ajudaria em sua passagem pelo mundo. Ela não deixaria nenhuma memória para trás. Todas eram parte dela. Todas eram sua casa. (PÉREZ: 1999, p. 321)

Ao fazer as pazes com seu pai, Iliana percebe que ela não precisa estar na casa de seus pais para se sentir em casa. Suas memórias, sua família e sua vivência como sujeito diaspórico fazem parte de sua identidade, levando sua ideia de “lar” a mudar de um local limitado ao terreno de sua casa em Nova Iorque para um conceito mais abstrato que engloba tudo que ela já viveu. As amarras que prendiam Iliana a uma casa onde ela tinha pouca ou nenhuma independência foram finalmente desfeitas, o que possibilitou seu retorno à universidade.

922

CONCLUSÃO

O caráter subjetivo da memória é um aspecto importante em *Geographies of Home* (1999), de Loida Maritza Pérez. Mais do que uma simples conexão entre passado e presente, a relação que as personagens Aurelia e Iliana mantêm com suas memórias pode ser vista como maleável e sujeita a seleção, revisão, distorção e reconstrução, conforme discutido por Anh Hua (2008). Além disso, suas memórias estão fortemente relacionadas aos seus sentimentos de deslocamento, sejam eles causados por uma nostalgia em relação ao passado ou por pendências emocionais.

Na narrativa, Aurelia decide se converter à Igreja Adventista do Sétimo Dia, abandonando as tradições espirituais de sua família, e se muda para os Estados Unidos com seu marido e filhos em busca de melhores condições de vida. Entretanto, sua situação diaspórica a faz adoecer ao ponto de ser hospitalizada por meses, demonstrando que o deslocamento não a afetou apenas fisicamente, mas também mentalmente. No decorrer do romance, é possível perceber que Aurelia sente falta da vida que levava na República Dominicana, ainda que as condições não fossem as melhores.

Além disso, Aurelia é relutante em relação ao seu dom da clarividência, principalmente por acreditar que seu irmão Virgílio cometeu suicídio por conta dos poderes sobrenaturais que também tinha. Com isso, Aurelia nega o pedido de sua mãe para continuar a colcha de retalhos que mantém a memória da família viva, o que significaria para ela escavar longa e dolorosamente sua vida privada (BENNET; GROSSBERG; MORRIS: 2005).

Por outro lado, Iliana sai da casa de seus pais para fugir de sua vigilância, mas não encontra um lar no dormitório da universidade. Somente depois de voltar e passar duas semanas turbulentas com sua família, incluindo uma briga com seu pai sobre as atitudes abusivas que tem com suas filhas, é que Iliana entende que “lar” não é necessariamente um espaço físico. No fim do romance, a personagem percebe que suas



memórias, sua família e sua experiência na diáspora serão sempre parte de sua identidade, independente de continuar morando com seus pais ou em outro lugar.

Iliana também é afetada emocionalmente pelos comentários sobre sua aparência física, que a fazem sentir-se deslocada. A maneira como ela se veste e sua linguagem corporal foram, ao longo de sua vida toda, alvo de provocações por parte de sua família e amigos, fazendo com que Iliana tentasse constantemente se adequar às expectativas dos outros. Tanto em casa quanto na rua, a menina é chamada de “masculina” por suas roupas e seu corpo, motivando sua insegurança. Essas provocações sofridas por Iliana são o que Judith Butler chama de estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER: 2003). Por ser vista como inadequada dentro dessa estrutura, Iliana é inclusive violentada sexualmente por sua irmã, como se tal violência pudesse ser útil para provar que Iliana de fato não se adequa à heterossexualidade reprodutora ou, quem sabe, resolver esta inadequação.

Através das discussões apresentadas e do arcabouço teórico escolhido, é possível concluir que a memória e o deslocamento estão intrinsecamente ligados nas histórias de Aurelia e Iliana. Seus diferentes sentimentos de deslocamento são causados por memórias do passado, sejam elas de uma localização geográfica e o que tal lugar significa para o sujeito – como a República Dominicana para Aurelia – ou de um período de suas vidas – como a relação de Iliana e seu pai em sua infância.

Deste modo, articulando as discussões apresentadas com a epígrafe deste trabalho, é como se Aurelia e Iliana tivessem finalmente pego seus pincéis e começado a preencher os vazios de seus passados, tornando-os belos. Ambas as personagens percebem que não é possível simplesmente enterrar suas memórias, já que fazem parte de quem elas são como fragmentos de suas identidades, e esse reconhecimento é o que permite que ambas sigam em frente com suas vidas.

923

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Danielle. BURTH, Andrew. *Loida Maritza Pérez*. Voices from the Gaps. Minnesota: University of Minnesota Digital Conservancy, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2zaAJcQ>>. Acessado em: 14 nov. 2017.
- AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BENNETT, Tony. GROSSBERG, Lawrence. MORRIS, Meaghan. *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Carlton: Blackwell Publishing, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GAGA, Lady. *Marry The Night*. 2011. (13m50s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cggNqDATJYU>>. Acessado em: 21 mar. 2018.
- HALL, Stuart. Thinking the Diaspora: Home-thoughts from Abroad. In: *Small Axe* 6. North Carolina: Duke University Press, 1999.
- HUA, Anh. Diaspora and Cultural Memory. In: VIJAY, Agnew (ed.). *Diaspora, Memory and Identity: A search for home*. Toronto: University of Toronto Press, 2008, p.191-208.
- PÉREZ, Loida Maritza. *Geographies of Home*. New York: Penguin, 1999.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

**GT DA ANPOLL:
A MULHER NA LITERATURA**



PROFLETRAS

